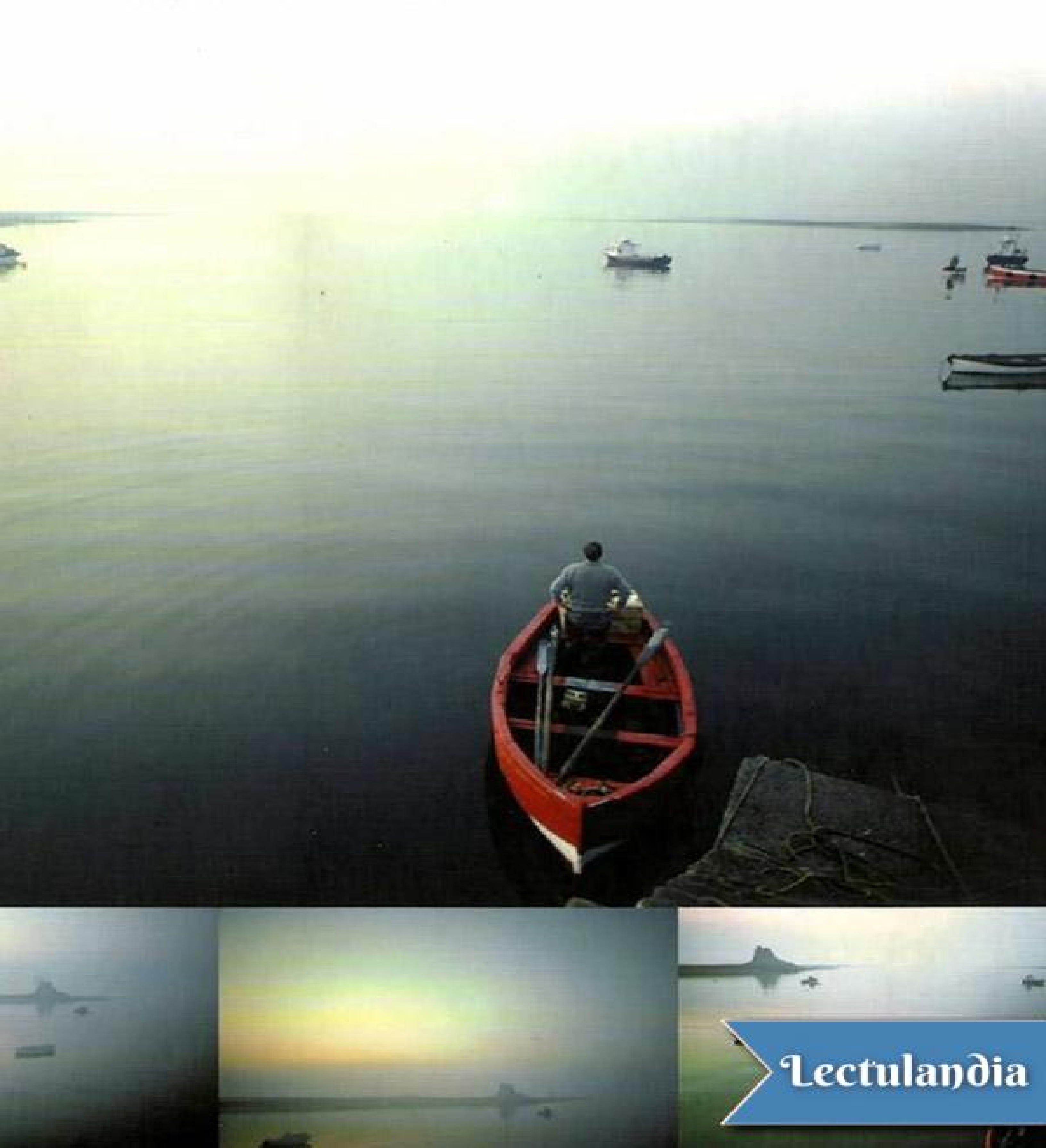
EL OJO DEL FOTÓGRAFO

Composición y diseño para crear mejores fotografías digitales

MICHAEL FREEMAN



El diseño es el factor más importante en la creación de buenas fotografías. La habilidad para ver el potencial de una imagen y luego organizar los elementos gráficos en una composición efectiva e irresistible siempre ha sido uno de los puntos clave para crear fotografías.

Este libro muestra de qué modo cualquiera puede desarrollar la habilidad para captar excelentes fotografías digitales. Explora todos los enfoques tradicionales de la composición y el diseño y se adentra en técnicas digitales que emplean las nuevas tecnologías para ampliar las posibilidades del medio sin comprometer la visión del fotógrafo.

La fotografía digital ha aportado un elemento nuevo y estimulante al diseño: primero porque la visión instantánea que proporciona una cámara digital permite aprender y mejorar con suma rapidez, y segundo porque las herramientas de edición digital hacen posible modificar y mejorar el diseño después de pulsar el disparador. Estos aspectos han tenido un profundo efecto en la forma en que los fotógrafos captan sus imágenes.

Michael Freeman

El ojo del fotógrafo

Composición y diseño para crear mejores fotografías digitales

ePUB v1.0

Kouji 07.09.12

Título original: *The photographer's eye*
Michael Freeman, 2008.
Traducción: Francisco Roses Martínez

Editor original: Kouji (v1.0)
ePub base v2.0



Introducción

> INTRODUCCIÓN «…cómo se construye una imagen, en qué consiste una imagen, cómo se relacionan las formas entre sí, cómo se llenan los espacios, cómo todo el conjunto ha de tener algún tipo de unidad».

PAUL STRAND

Incluso entre los no fotógrafos son habituales comentarios filosóficos, líricos, a veces abstractos, sobre la creación de las fotografías su significado. No hay nada malo en la visión perceptiva del profano; de hecho, la distancia de este tipo de objetividad aporta valoraciones nuevas y valiosas. Roland Barthes incluso aprovechó su desconocimiento de los procesos fotográficos («No me podría unir a ese grupo… que aborda la fotografía desde el punto de vista del fotógrafo») como ventaja para investigar el tema «Decidí comenzar mi investigación con nada más que unas pocas fotografías, las que me decían algo. Nada que ver con un cuerpo…»).

Este libro, sin embargo, está concebido de forma distinta para explorar el proceso real de tomar fotografías. Me gustaría decir que se trata de una visión interna, a pesar de

la connotación de orgullo que implica, porque en el momento de disparar me dejo llevar por la experiencia de los fotógrafos, lo que me incluye a mí mismo. El proceso de la exposición exige un trabajo considerable, que no resulta obvio para el que observa el resultado. Esto no evita las propias interpretaciones de críticos de arte historiadores, que pueden resultar interesantes pero que están al margen de las circunstancias e intenciones del fotógrafo. Mi intención es mostrar cómo los fotógrafos componen sus imágenes de acuerdo con sus intenciones, estado de ánimo y capacidad, y cómo las diferentes técnicas para organizar una imagen en el visor se pueden mejorar y compartir.

Las decisiones importantes en fotografía digital o analógica están relacionadas con la propia imagen: las razones para captarla y el aspecto que adquiere. La tecnología, por supuesto, es vital, pero lo más que puede hacer es contribuir a llevar a cabo las ideas. Los fotógrafos siempre han mantenido una relación compleja y cambiante con su equipo. Por una parte está la fascinación por lo nuevo, por los aparatos, por los juguetes recién estrenados. Al mismo tiempo, al menos entre los que están razonablemente seguros de si mismos, existe el convencimiento de que su innata capacidad supera la mera mecánica de las cámaras. Necesitamos el equipo y paralelamente nos mostramos cautelosos, a veces incluso desdeñosos, con la técnica.

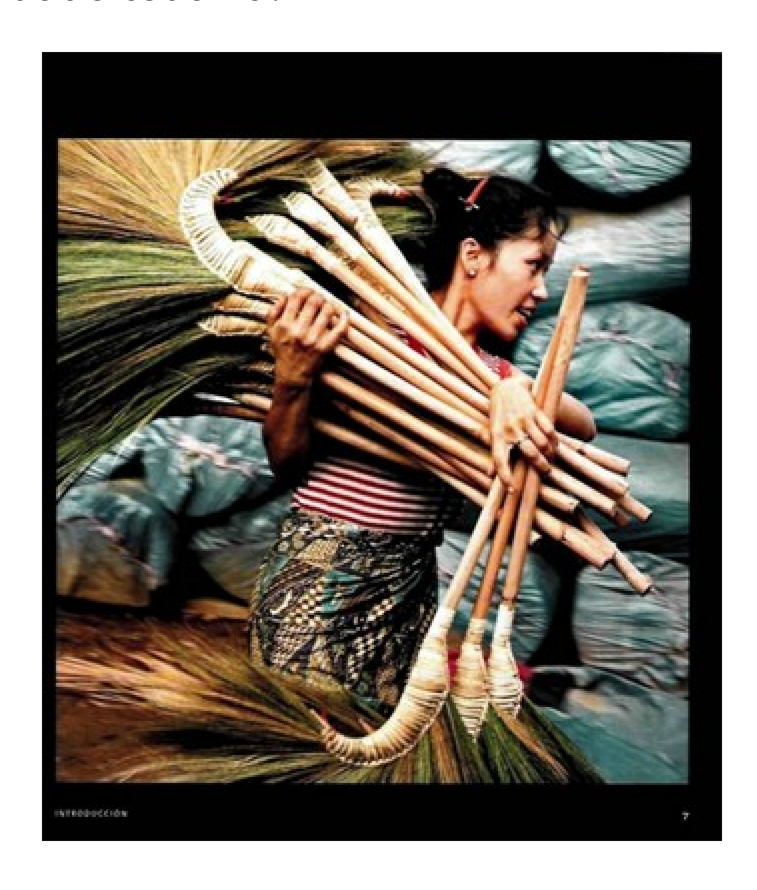
Una de las cosas claramente necesarias para tomar buenas fotografías es alcanzar un equilibrio adecuado en este conflicto. No obstante, ha habido pocos intentos editoriales por tratar de forma exhaustiva la composición fotográfica, a diferencia de los asuntos técnicos. Se trata de un tema amplio y exigente, muy a menudo trivialízado, cuando no completamente ignorado. La mayoría de la gente

que utiliza una cámara por primera vez intenta dominar los controles, pero ignora las ideas. Fotografía intuitivamente, aprecia o no lo que ve sin detenerse a pensar por qué y encuadra la escena del mismo modo. Cualquiera que capte buenas imágenes de esta manera es un fotógrafo por naturaleza. Pero saber anticipadamente por qué algunas composiciones o combinaciones de colores parecen funcionar mejor que otras ayudará mucho a cualquier fotógrafo.

Una razón importante que explica por que es más común la fotografía instintiva que la razonada, es que captar imágenes de ese modo es un proceso fácil, inmediato. Sea cual sea el nivel de razonamiento y planteamiento que implica una fotografía, la imagen se crea en un instante, tan pronto como se pulsa el disparador. Esto significa que una imagen siempre se puede captar casualmente y sin pensar, y por lo tanto muy a menudo esta posibilidad se cumple. Johannes Itten, el gran profesor de la Bauhaus en la Alemania de la década de 1920, dijo a sus alumnos durante una clase sobre el color en el arte: «Si vosotros, sin saberlo, sois capaces de crear obras de arte en color, entonces la intuición es vuestro camino. Si sois incapaces de crear obras de arte en color sin conocimientos, entonces deberíais adquirirlos». Esto se aplica al arte en general, incluida la fotografía. En la toma es posible confiar en la habilidad natural o en un buen conocimiento de los principios del diseño. En otras artes gráficas, el diseño se enseña como algo básico. En fotografía ha recibido menos atención de la que se merece, y aquí me propongo reparar parte de esta falta.

Un fenómeno relativamente nuevo es el rápido cambio de la fotografía analógica a la digital, y esto, al menos en mi opinión, tiene el potencial de revitalizar el diseño. Como la

mayor parte del trabajo de captar e imprimir ahora se hace con el ordenador, bajo el control del fotógrafo, la mayoría de la gente pasa mucho más tiempo mirando y retocando las imágenes. Esto conduce por sí solo a estudiar más, a analizar las imágenes y sus cualidades. Además, la posproducción digital, con todos sus posibles ajustes de brillo, contraste y color, devuelve al fotógrafo el control sobre la imagen final, algo que era inherente a la fotografía analógica en blanco y negro, pero extremadamente difícil en color. Este control exhaustivo afecta inevitablemente a la composición, y el simple hecho de que pueda hacerse tanto con una imagen en el proceso de posproducción incrementa la necesidad de considerar la imagen y sus posibilidades con más cuidado todavía.



EL ENCUADRE

Las fotografías se crean dentro de un contexto espacial, que es el marco del visor. Puede mantenerse sin cambios lasta la imagen final, ya sea en papel o en la pantalla, o se puede recortar o extender. En cualquier caso, los bordes de la imagen, casi siempre un rectángulo, ejercen una gran influencia sobre su contenido.

No obstante, existe una importante distinción entre componer fotografías mientras se encuadra o planearlas con anticipación para luego recortar o extender el encuadre. La mayor parte de la fotografía de 35 mm está asociada a una composición precisa en el momento de la toma, y esto en ciertas épocas ha conducido a una concepción por la que se pretendía dar un toque de autenticidad mostrando el borde del fotograma en la copia final. La película de formato cuadrado, como veremos en las páginas 13-17, es menos agradecida para crear una composición cómoda, por lo que a menudo se utiliza para reencuadrar posteriormente La película de gran formato, como 10 x 12 cm o 20 x 25 cm, resulta lo suficientemente grande para poder reencuadrar sin perder apenas resolución en la imagen final, lo que suele ser muy habitual en trabajos comerciales. Hoy día la fotografía digital añade su propio sello a este procedimiento, pues la unión de

diferentes imágenes es muy común en la creación de panorámicas y fotografías de gran formato (véanse págs. 18-19).

En el sistema de composición tradicional el encuadre desempeña un rol dinámico, incluso más que en pintura. La razón es que mientras que un cuadro se construye a partir de la nada, empleando la percepción y la imaginación, el proceso de la fotografía consiste en seleccionar imágenes de escenas y sucesos reales. Dentro del encuadre aparecen varias fotografías posibles cada vez que el fotógrafo mira a través del visor. De hecho, en las tomas muy activas y rápidas, como sucede en la fotografía social, el encuadre es el escenario donde evoluciona la imagen. Al recorrer una escena con la cámara pegada al ojo, los bordes del encuadre asumen una considerable importancia, ya que los objetos se desplazan por el á rea de imagen e inmediatamente interactúan con ellos. El último capitulo de este libro, «Proceso», aborda el tratamiento de esta interacción en constante cambio entre la visión y los bordes del encuadre. Se trata de una relación compleja. Si el sujeto es estático, como un paisaje, puede dedicarse un tiempo suficiente a estudiar y evaluar el encuadre Con los sujetos activos, sin embargo, no existe este periodo de gracia. Las decisiones acerca de la composición, sean cuales sean, a menudo se deben tomar en menos tiempo del que tardan en reconocerse como tales.

La facilidad para usar este marco depende de dos cosas, de conocer los principios del diseño y de la experiencia proveniente de tomar fotografías regularmente. Ambas se combinan para conformar el modo en que el fotógrafo ve el mundo, un tipo de visión enmarcada que evalúa escenas del mundo real como imágenes potenciales. Lo que contribuye

a esta visión enmarcada es el tema de la primera sección de este volumen.

DINÁMICA DEL ENCUADRE

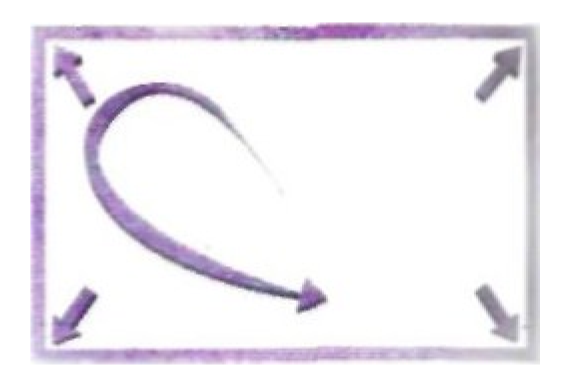
El escenario de la imagen es el encuadre. En fotografía, el formato de este encuadre es fijo en el momento de disparar, aunque después siempre es posible a justar su forma. No obstante, con independencia de las posibilidades que existen para hacer cambios posteriores [véanse págs. 58-61), no se debe subestimar la influencia del visor en la composición. La mayoría de las cámaras ofrece una visión del mundo a través de un rectángulo brillante rodeado de oscuridad. Aunque la experiencia puede ayudar a ignorar las dimensiones del visor a fin de captar una imagen con un formato distinto. La intuición trabaja en su contra, pues anima al fotógrafo a crear un diseño que resulte satisfactorio en el momento de disparar.

El área de imagen más común es la que aparece en la parte superior de esta página: un marco horizontal con una proporción de 3:2. Profesionalmente, éste es el formato de cámara mas empleado, sobre todo en horizontal. Un marco vacio tiene ciertas influencias dinámicas, como muestra el diagrama, aunque esto sólo se manifiesta en imágenes de tono muy ligero y delicado. Más a menudo, la dinámica de las lineas, las formas y los colores de la fotografía dominan completamente.

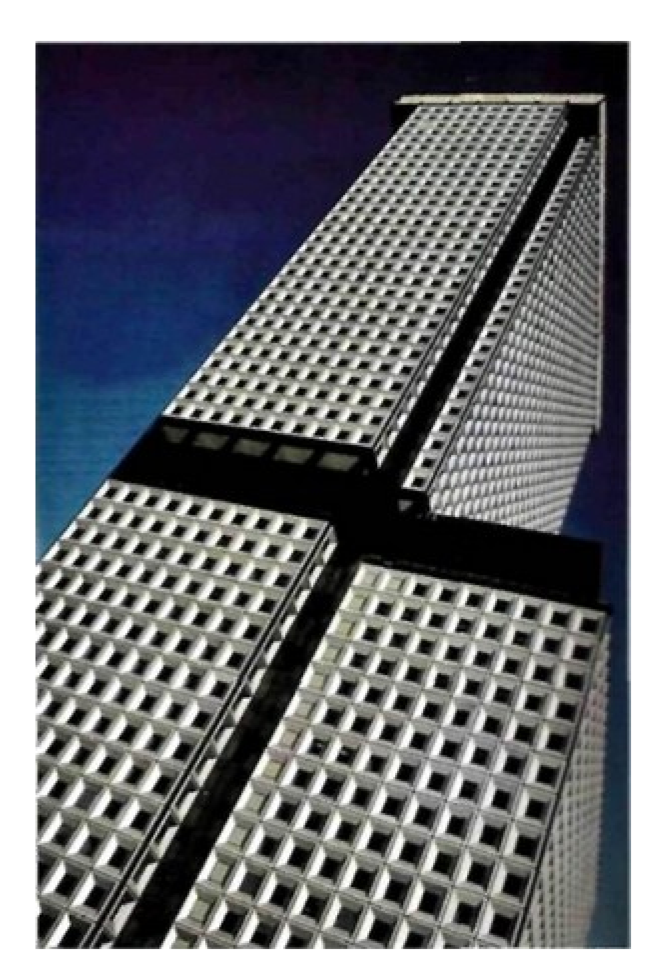
Según cual sea el sujeto y el tratamiento que elija el fotógrafo, los bordes del encuadre pueden tener una influencia mayor o menor en la imagen. En los ejemplos de estas páginas, los bordes horizontales y verticales, y las esquinas, contribuyen intensamente al diseño de la fotografía. Se han utilizado como referencias para lineas diagonales dentro de las imágenes, y los ángulos que se crean constituyen elementos importantes.

Lo que demuestran estas fotografías es que el marco se puede diseñar para que interactúe con las líneas de la imagen, y que esto depende de la intención del fotógrafo. Si elige disparar con mayor libertad, de una forma casual, espontánea, el marco puede no parecer tan importante. Compare las imágenes de estructuras de estas dos páginas con la imagen compuesta de un modo menos formal tomada en una calle de Calcuta (véase pág. 165).

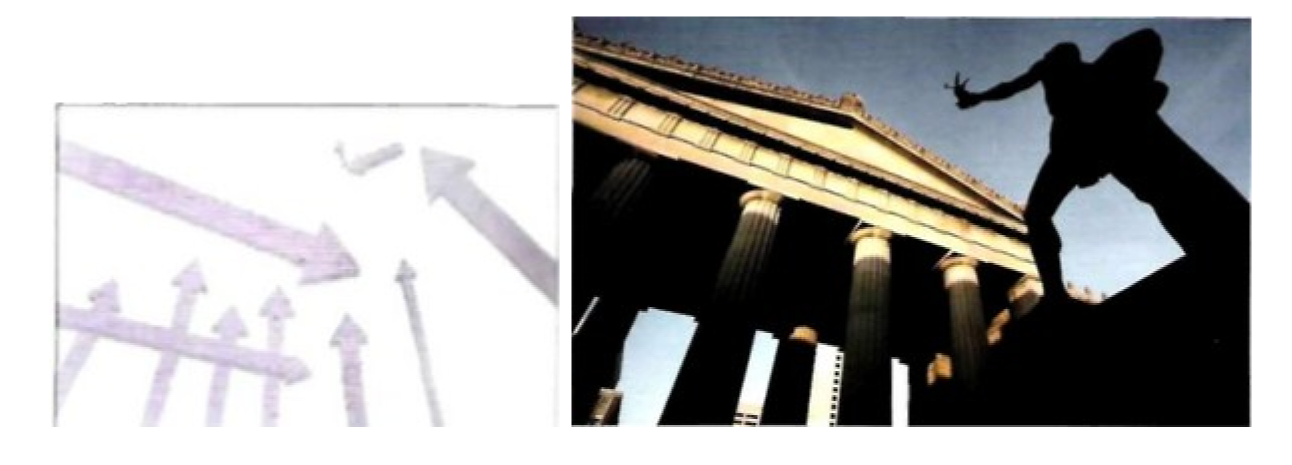
MARCO VACÍO La existencia de un marco rectangular Induce ciertas reacciones visuales. Este esquema muestra cómo puede reaccionar el ojo (por supuesto, hay muchas variables). Empieza a mirar en el centro, se dirige hacia arriba y a la izquierda, luego desciende y gira a la derecha y, en cierto punto —ya sea por la visión periférica o por el parpadeo—, registra las esquinas «nítidas». El entorno oscuro que se ve a través del visor de la cámara enfatiza las esquinas y los bordes.



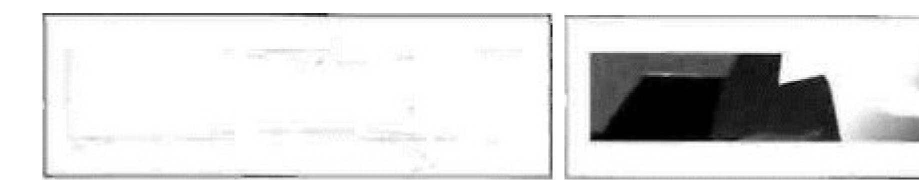
ALINEAMIENTO Un sistema simple para crear una imagen de lineas prominentes consiste en alinear una o dos con el encuadre. En el caso de este bloque de oficinas, la alineación de los bordes superiores evita el desorden de las áreas de cielo en ambas esquinas. Este tipo de alineación enfatiza la geometría de la imagen.



TENSIÓN DIAGONAL En esta toma angular el movimiento dinámico proviene de la interacción de las diagonales con el marco rectangular. Aunque las lineas diagonales tienen un movimiento y dirección independientes. En esta fotografía lo que permite crear tensión es la referencia de los bordes del marco.



LA INTERSECCIÓN Y ABSTRACCIÓN En esta imagen se rompen las reglas convencionales, pues se utiliza un marco panorámico para exagerar un tratamiento abstracto de la parte posterior de una iglesia de adobe, en Nuevo México. Un enfoque tradicional habría consistido en mostrar la parte superior de este edificio y el contrafuerte a nivel del suelo. Sin embargo, aquí el sujeto no es una versión literal de la iglesia sino la geometría y las texturas de planos inusuales. La compresión de la imagen por arriba y por abajo elimina parte del realismo e incita al ojo a considerar la estructura fuera de contexto.



FORMATO DEL ENCUADRE

La forma del marco del visor (y de la pantalla LCD) tiene una gran influencia en la forma que adquiere la imagen. A pesar de lo fácil que resulta el recorte posterior, existe una poderosa presión intuitiva en el momento de disparar que lleva a componer la imagen dentro de los bordes del encuadre. De hecho, se requieren años de experiencia para ignorar las partes de una imagen que no se utilizan, y algunos fotógrafos nunca se acostumbran a ignorarlas.

La mayor parte de la fotografía se ciñe a unos pocos formatos rígidamente definidos (proporciones), a diferencia de otras artes gráficas. Hasta la aparición de la fotografía digital, con mucho el formato más común era 3:2 —el estándar de la cámara de 35 mm, que mide 24 x 36 mm—, pero ahora que la anchura física de la película ya no es un impedimento: la mayoría de las cámaras de gama baja y media han adoptado el formato menos alargado, más natural, de 4:3, que encaja mejor en los papeles fotográficos y en las pantallas de ordenador. La cuestión sobre qué proporciones se perciben como las más cómodas constituye un tema estudio de por si, pero en principio parece existir una tendencia hacia una base amplia para imágenes apaisadas (cada vez son más populares las

pantallas panorámicas de televisión) y un formato más cuadrado para imágenes verticales.

FORMATO 3:2 Es el marco clásico de 35 mm, que se ha transferido tal cual a las cámaras SLR digitales, y ha creado en el proceso un tipo de distinción entre los fotógrafo profesionales y los aficionados avanzados, por un lado, y el resto, por el otro. La existencia de estas proporciones se debe a la casualidad; no existen razones estéticas importantes que las justifiquen. De hecho, las proporciones menos alargadas son más —naturales—, como evidencia la variedad de formas en que se visualizan las imágenes «lienzos, monitores», papel fotográfico, libros y revistas, etc.—. Parte de la razón histórica es que la película de 35 mm se considero durante mucho tiempo demasiado pequeña para hacer buenas ampliaciones, y la forma alargada proporcionaba un área mayor. No obstante, su popularidad demuestra con qué facilidad se adapta nuestro sentido intuitivo de la composición.

La inmensa mayoría de las imágenes se capta en formato horizontal, lo que responde a tres razones. La primera es puramente ergonómica. Es difícil diseñar una cámara para disparar al nivel de la vista con la que sea igual de practico componer en formato horizontal y vertical, y pocos fabricantes se han molestado en solucionar este problema. Las cámaras SLR están diseñadas para registrar imágenes en formato horizontal. Girar la cámara no es muy cómodo, y muchos fotógrafos tienden a evitarlo. La segunda razón es más fundamental. Nuestra visión binocular implica que veamos horizontalmente. No existe un visor así, pues la visión humana presta atención al detalle y escanea la escena con rapidez, en lugar de tomar una imagen general y nítida de una sola vez. Nuestra visión natural del mundo

tiene forma de óvalo horizontal con bordes difusos, y un fotograma horizontal es una aproximación razonable. La tercera razón es que la proporción 3:2 a menudo es demasiado alargada para trabajar cómodamente una composición de retrato.

El resultado es que un encuadre horizontal resulta natural. Influye en la composición de la imagen, pero no de un modo determinante. Se adapta al horizonte, y por tanto a la mayoría de los paisajes y vistas generales. Además, la configuración apaisada del encuadre facilita una organización horizontal de los elementos. Resulta algo más natural colocar un elemento en la parte inferior del encuadre que en la parle superior, pues ello tiende a potenciar la sensación de estabilidad; pero en una fotografía influyen muchos otros factores. Colocar un sujeto o el horizonte alto en el encuadre crea un efecto descendente, lo que puede potenciar asociaciones ligeramente negativas.

Para sujetos verticales, el formato alargado 2:3 del fotograma es una ventaja. La figura humana de pie es el sujeto vertical más común, una coincidencia afortunada, ya que por lo demás la proporción 2:3 rara vez resulta completamente satisfactoria.

VISIÓN HUMANA Nuestra visión natural del mundo es binocular y horizontal, por lo que un formato horizontal nos parece absolutamente normal. La periferia del campo visual aparece poco definida porque nuestros ojos enfocan con nitidez sobre un ángulo estrecho y la imagen circundante se desvanece progresivamente. Sin embargo, hay que tener en cuenta que no se trata de un desenfoque convencional, pues la visión periférica puede detectar los bordes. No es

que no se perciban los limites de la imagen, aquí en gris más bien se ignoran.



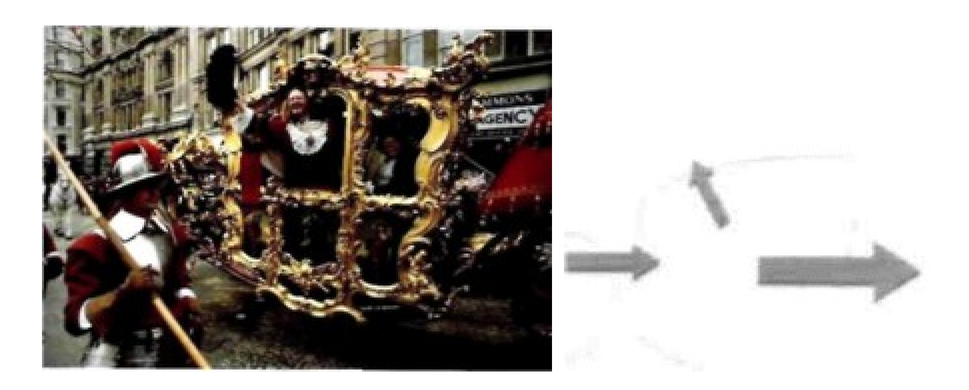
PROPORCIONES Indican la relación entre la anchura y la altura de una imagen. Aquí, por motivos de coherencia, asumimos que la anchura os mayor, a menos que se trate de una imagen vertical. Así, el encuadre estándar de una cámara SLR es 3:2, pero compuesto verticalmente es 2:3.

PANORÁMICA La correspondencia de la linea del horizonte y el formato crean un marco horizontal que resulta natural en la mayoría de las escenas de paisaje, esta es la primera escena que ven los visitantes del Blenheim Palaee de Oxford, y los campos circundantes fueron bautizados como «la vista mas bonita de toda Inglaterra». Esta escena requiere longitud, pero no profundidad.



ENCUADRE ESTÁNDAR 3:2 Su mayor longitud respecto al formato 4:3 de las cámaras de aficionado y de la mayoría de los monitores hacen que resulte interesante. Siempre hay una sensación de horizontalidad En esta

fotografía del lord Mayor s Show, en la ciudad de Londres, la estructura básica depende de un equilibrio entre el soldado en primer plano, a la izquierda, y la carroza adornada por detrás, lo que crea un vector definido de izquierda a derecha y una marcada sensación de profundidad.

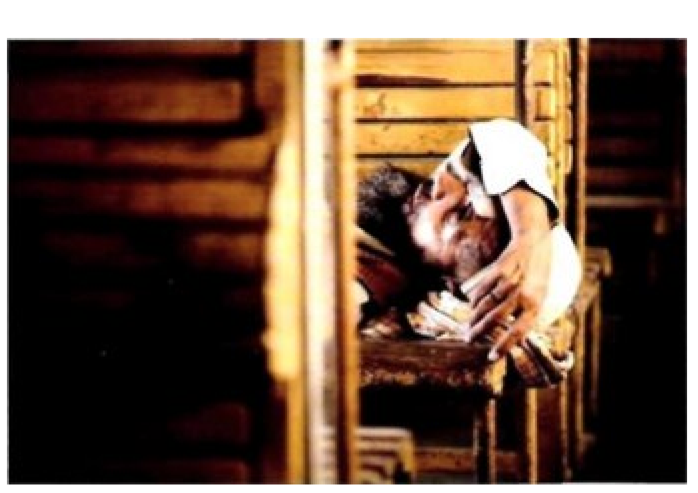


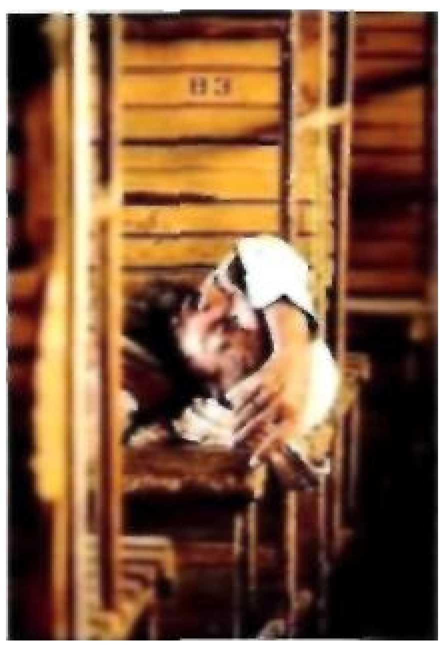
FORMATO 4:3 Y SIMILARES Tradicionalmente, y una vez más en fotografía digital y presentaciones en pantalla, estos marcos «más gruesos» son los formatos de imagen «más naturales». En otras palabras, son los menos determinantes y los más adaptables a la vista. En los días en que había una gran variedad de películas de gran formato existían formatos de 10 x 12cm, 13 x 18 cm, 20x25 cm y 30x40 cm. En la actualidad la variedad es menor, pero las proporciones funcionan del mismo modo, tanto para formatos de película en rollo o respaldos digitales como para cámaras digitales de gama baja.

Por lo que respecta a la composición, la dinámica de este encuadre se impone menos en la imagen porque no hay una dirección tan dominante como en el formato 3:2. Al mismo tiempo, la diferencia entre altura y anchura es importante porque ayuda al ojo a situarse dentro de la escena, comprendiendo que la vista es horizontal o vertical. Compare esto con las dificultades del formato aladrado, que

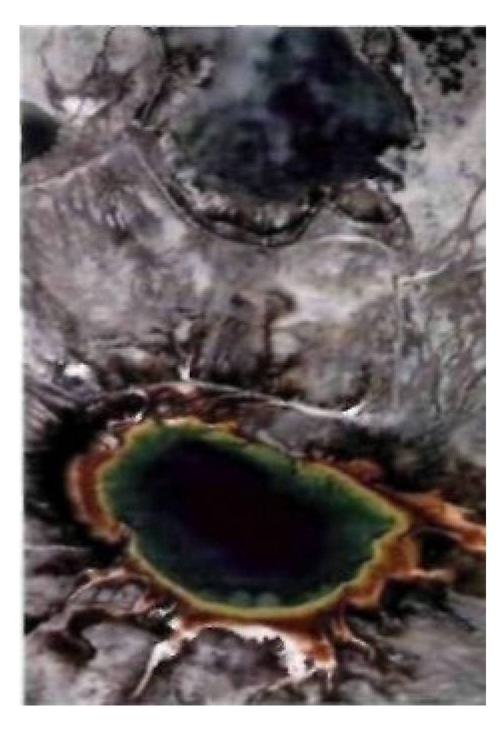
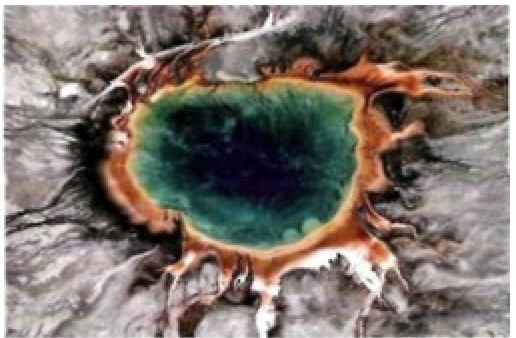
a menudo sufre la falla de dirección. Como se ha indicado anteriormente, estas proporciones son muy cómodas para la mayoría de las imágenes verticales.

CAMBIO DE ORIENTACIÓN En estas fotografías de un hombre durmiendo en la estación de tren de Khyber se consigue un equilibrio natural cuando la cabeza queda colocada ligeramente baja en la toma vertical y a un lado en la horizontal.





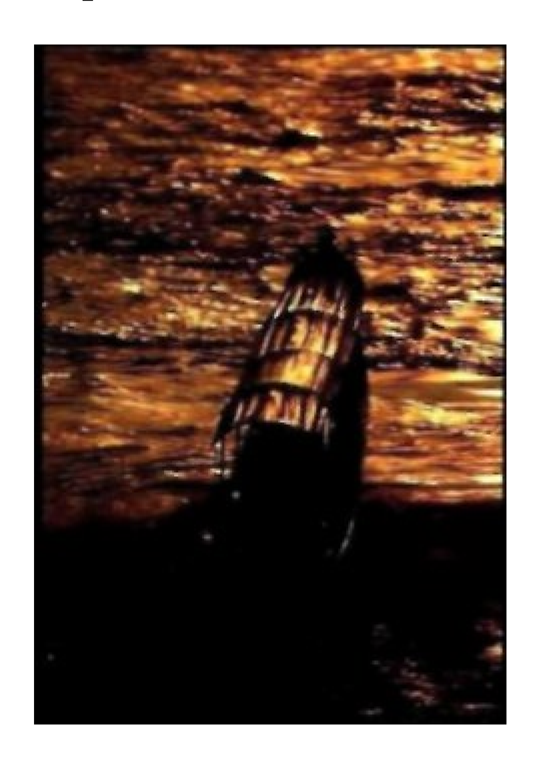
CAMBIO DE ORIENTACIÓN 2 Visto desde el aire, el lago multicolor Crand Prismatic Spring, en el parque nacional Yellowstone. Se adapta a un encuadre horizontal. No obstante, también fue necesario tomar una fotografía vertical para reproducir en una página completa Cambiar a formato vertical implica colocar el sujeto más bajo en el encuadre y buscar otro elemento (un manantial) para llenar el vacio.

FORMATO VERTICAL Como ya se ha explicado, existe una resistencia natural a tomar fotografías en sentido vertical, aunque hoy día las publicaciones favorecen esta orientación debido al formato de las revistas y los libros (por esta razón, los fotógrafos profesionales habitualmente hacen el esfuerzo de disparar en vertical debido a las exigencias del cliente). La naturaleza de la visión horizontal refuerza el deseo del ojo de explorar la imagen de lado a fado, y la resistencia a hacerlo de arriba abajo.

La mayoría de la gente tiende a situar un sujeto no alargado por debajo del centro del encuadre, y cuanto más alargado es el formato mas bajo suelen situarse los objetos. La tendencia natural con un único sujeto dominante es dirigir el foco de atención hacia abajo, lo que demuestra una predisposición a evitar la parte superior de un encuadre vertical. Una explicación para entender esta tendencia es que, como en los encuadres horizontales, se asume que la parte inferior de la imagen es una base» una

superficie nivelada donde el resto de los elementos puede descansar Esto funciona normalmente con la proporción 3:4, pero con la proporción 2:3 de un fotograma de 35 mm resulta un poco extremo, lo que hace que la parte superior de la imagen se desaproveche.



SUJETOS VERTICALES EN ENCUADRES HORIZONTALES Aunque este formato no resulta muy adecuado para sujetos verticales, como personas de píe y edificios, la inercia empuja a utilizarlo de la mejor manera posible. Una técnica consiste en descentrar el sujeto para incitar a la vista a desplazarse horizontalmente a lo largo del encuadre.

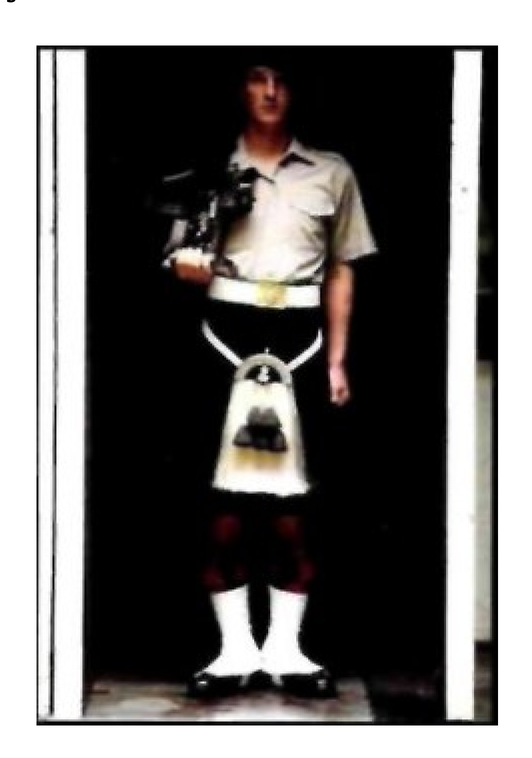


ENCUADRES INTERMEDIOS 4:3, 5:4 y encuadres similares tienden a dominar menos la composición que los formatos 3:2 y panorámicos. Por lo general permiten más flexibilidad en el momento de disparar. De hecho, esta toma horizontal del templo Angkor Wat, en Camboya, finalmente se recortó por los lados para ilustrar la portada de un libro.

PARTE INFERIOR DEL ENCUADRE Los ojos evitan de forma natural explorar una imagen de arriba abajo. El borde inferior del marco de una imagen representa una base; por tanto, la gravedad influye en las composiciones verticales. Los sujetos tienden a colocarse por debajo del centro, y más con formatos alargados, como en esta fotografía de una barca de rio en Bangkok (la dirección del movimiento también sugiere una ubicación baja).



FIGURA DE PIE La figura humana es una de las muchas clases de sujetos que se adaptan a un formato vertical. Otros son edificios, árboles, muchas plantas, vasos, botellas, puertas y arcos.



DISEÑO CENTRADO Los dibujos naturales y otros diseños sin forma encajan bien en un formato cuadrado porque el encuadre no tiene énfasis direccional. En estas circunstancias, el formato no interfiere en la imagen.



CUADRADO Todos los encuadres fotográficos son rectangulares, con proporciones variables, pero uno es fijo: el cuadrado. Pocas cámaras de película tienen este inusual formato —inusual— porque muy pocas imágenes se prestan a una composición cuadrada. En general, es el formato más complicado de «abajar». La mayoría de las estrategias de diseño para un formato cuadrado están dirigidas a escapar de la tiranía de su equilibrio perfecto.

Deberíamos meditar con mas detenimiento por qué la mayoría de los sujetos no se adapta bien a una organización cuadrada. En parte, esto está relacionado con el eje del sujeto. Pocas formas son tan compactas que carezcan de alineación. La mayoría de los objetos son más largos en una dirección que en otra, y es natural alinear el eje principal de una imagen con los lados más largos de un marco rectangular. De ahí que la mayor parte de las escenas de paisaje se compongan como fotografías horizontales, y la mayoría de las figuras alzadas como verticales. El

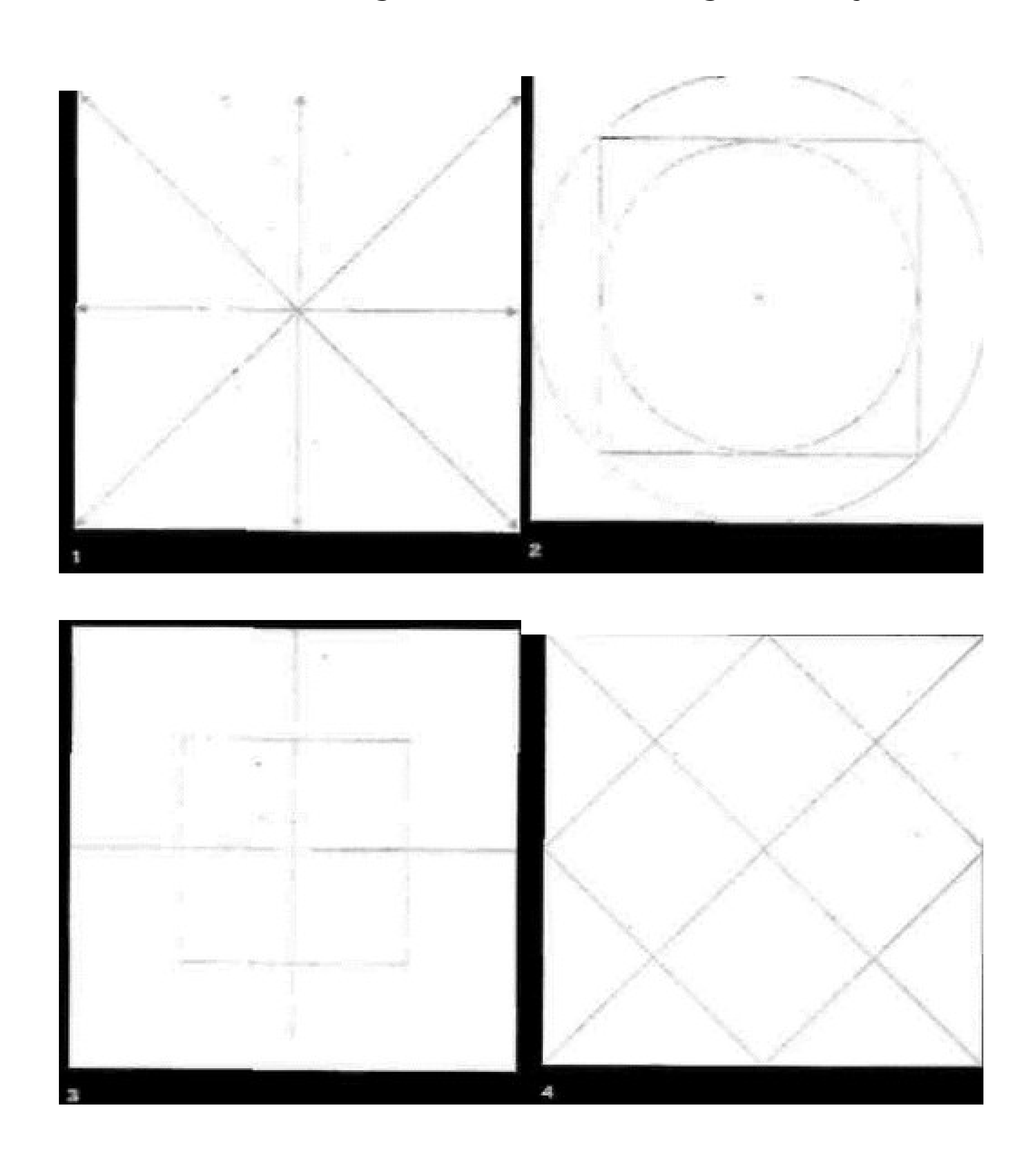
cuadrado, sin embargo, está equilibrado. Sus lados tienen una proporción de 1:1, y su influencia es una división del espacio muy precisa y estable. Aquí reside la segunda razón del porque1 resultan incómodas las proporciones de un cuadrado: imponen una rigidez formal en la imagen. Es difícil escapar a la sensación de geometría cuando se trabaja con un marco cuadrado, pues la simetría de los lados y las esquinas conduce la vista en todo momento hacia el centro.

En ocasiones, una imagen con una simetría precisa es interesante, porque crea un cambio en el diseño normalmente impreciso de la mayoría de las fotografías. Sin embargo, estas imágenes cansan rápido. Entre los fotógrafos que utilizan cámaras de formato cuadrado es habitual imaginar la escena en una dirección horizontal o vertical, y recortar la imagen resultante con posterioridad. En la práctica esto significa abrir ligeramente el encuadre para permitir cierta cantidad de espacio libre a los lados o en la parte superior o inferior.

SUBDIVISIÓN DEL CUADRADO Los lados Iguales de un marco cuadrado facilitan una división simétrica, tal como muestran estos ejemplos. Las lineas verticales y horizontales enfatizan la estabilidad del cuadrado; las diagonales son más dinámicas.

- 1. El centro y la igualdad de las lados hacen que el formato cuadrado adquiera fácilmente una composición radial, los sujetos radiales y otros completamente simétricos se adecúan muy bien al perfecto equilibrio del cuadrado. Su precisión es complementaria, pero es esencial una alineación exacta.

- 2. Existe una relación precisa entre el cuadrado y el circulo. Encajar uno en el otro enfatiza la sensación de enfoque y la atención en el centro.
- 3. Mediante lineas verticales y horizontales se consigue una subdivisión natural, aunque el efecto resulta extremadamente estático.
- 4. Una subdivisión más dinámica, pero todavía centrada, se consigue utilizando diagonales y rombos.



UNION Y EXTENSIÓN

Los programas de unión de fotografías se han convertido en una herramienta muy utilizada para crear imágenes mucho más anchas que altas. En realidad, son dos funciones separadas. Registrar una escena con un objetivo de focal larga es una técnica para conseguir imágenes de alta resolución y, por tanto, de gran tamaño —un equivalente de la fotografía de gran formato—. Sin embargo, desde la óptica de este libro el interés se centra en cambiar la forma de la imagen final. Ésta tiende a ser panorámica, pues las imágenes horizontales presentan un mayor atractivo por razones que explicaremos en breve. No obstante, la técnica de unión también permite una completa libertad. Lo que a menudo se pasa por alto es el efecto que esta unión tiene en la captación de fotografías, pues exige anticipar el aspecto final de la imagen. En el momento de la toma no existe previsualización, por lo que es preciso imaginar la apariencia de la imagen y la forma que tendrá el encuadre.

Las panorámicas tienen un lugar especial en fotografía. Aunque las proporciones que exceden2:1 pueden parecer exageradas, para paisajes y otras vistas escénicas son en realidad muy satisfactorias. Para entender la razón de esto,

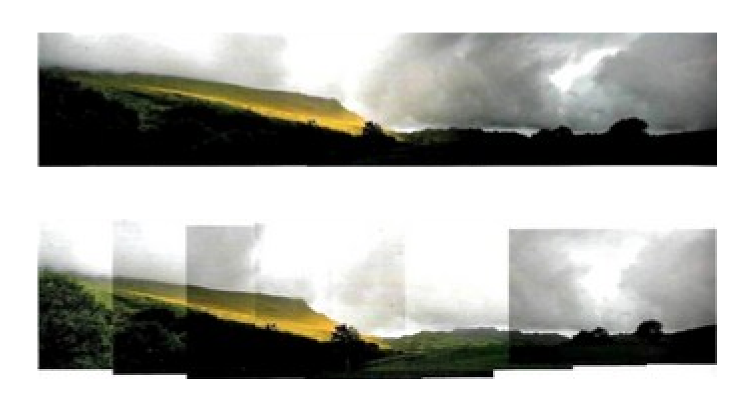
tenemos que pensar de nuevo en cómo funciona la visión humana. Vemos explorando, no captando un único instante congelado. El foco de atención de la vista se pasea por la imagen, generalmente muy rápido, y el cerebro construye la información. Todos los formatos fotográficos estándar son áreas que se pueden absorber en una rápida secuencia de exploración. El proceso normal de mirar una imagen consiste en captar el máximo posible de información en un estudio lo mas prolongado posible, y luego regresar a los detalles. Sin embargo, una panorámica sólo permite considerar una parte de la imagen a la vez. Esto no es una desventaja, pues imita el modo en que miramos cualquier escena real. Aparte de añadir un elemento de realismo a la fotografía, este proceso ralentiza la exploración y, al menos en teoría, prolonga el interés de estudiar la imagen. Sin embargo, todo depende de que la fotografía se reproduzca con un tamaño apropiado y se mire desde una distancia suficientemente próxima.

Esta virtud de las imágenes panorámicas se aprovecha regularmente en el cine, donde son normales las pantallas de formato alargado. Los sistemas especiales de proyección, como Cinerama e IMAX, se basan en el efecto realista de envolver la imagen alrededor del espectador. Las imágenes panorámicas producen un efecto similar.

El encuadre también se puede extender en pos producción, estirando (mediante herramientas de software para envolver, distorsionar y crear otros efectos geométricos, e incluso mediante técnicas de clonado). Ciertas imágenes conducen por si mismas a la extensión de su área en una o más direcciones —por ejemplo, extender el cielo hacia arriba o ampliar el fondo en un bodegón de estudio—. A menudo, las composiciones en revistas sugieren esta técnica, aunque existen consideraciones

éticas en contra, basadas en que la imagen final no es necesariamente tal como se vio en el momento de captarla.

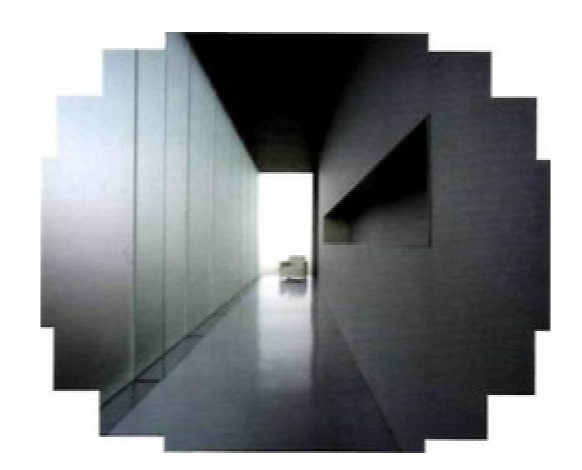
PANORÁMICA 5:1 En esta panorámica, compuesta por varias imágenes, se eliminó gran parte del cielo y del primer plano para permitir a la vista seguir el ritmo de la linea del horizonte y la interacción entre las nubes y la montaña. Este tratamiento permite adaptar muchos paisajes naturales a un formato alargado. La Imagen está compuesta por ocho fotografías horizontales superpuestas.



EXPERIMENTOS CON EL ENCUADRE Para crear esta imagen de acantilados de calisa, cerca de Dover. Inglaterra, se tomó una secuencia de cinco fotogramas superpuestos. Normalmente las panorámicas compuestas por varias imágenes se captan con la cámara cuidadosamente nivelada para que el horizonte no quede inclinado. Dirigir la cámara hacia abajo lo evita debido a la intensa distorsión curva, aunque aqui se utilizó de forma deliberada. El marco con forma de arco se recortó al final del proceso.



UNIÓN DE IMÁGENES PARA CONTROL Y AMPLIACIÓN Para crear una imagen de gran tamaño y conseguir una mayor cobertura se utilizó un objetivo con control de perspectiva (PC), que se rotó fotograma a fotograma. Unir estas 13 imágenes es, en cierto sentido, el equivalente digital de la fotografía de gran formato. Normalmente, esta forma dentada se recortaría, pero aquí se ha conservado no sólo para mostrar el proceso, sino también porque forma parte de la imagen.



REENCUADRAR

Reencuadrar es una técnica que se desarrolló ampliamente durante los días de la fotografía en blanco y negro. Experimentó un receso en la época de las diapositivas en color y, ahora, con la fotografía digital ha revivido intensamente. Incluso cuando se encuadra tal como se ha disparado se requieren ajustes, por ejemplo para corregir la distorsión óptica.

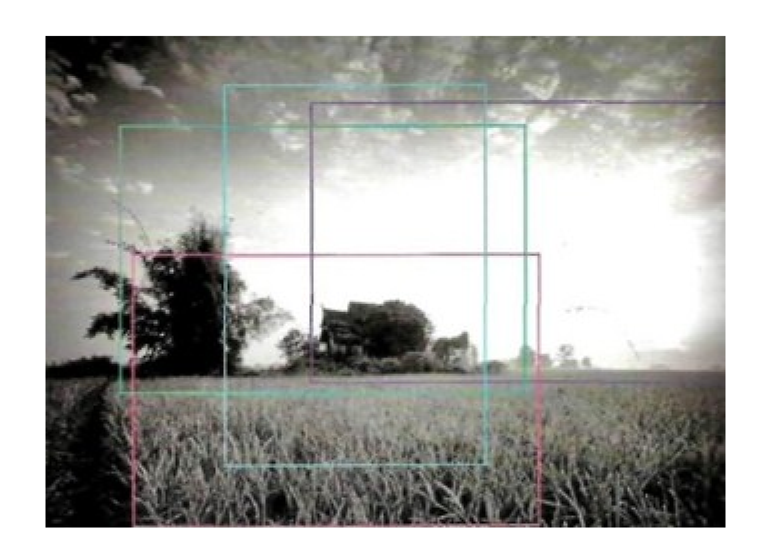
Reencuadrar es una forma de trabajar la imagen después de haberla captado; una opción para modificar el diseño con posterioridad e incluso para explorar nuevas formas de organizar una imagen. Sin embargo, a diferencia de la unión de imágenes, reduce el tamaño de la fotografía, por lo que para empegar exige una resolución muy alta. Con una ampliadora tradicional, el marginador actúa como guía de recncuadre, pero puede ser más sencillo experimentar primero con máscaras de recorte en forma de L sobre la película (en una mesa de luz) o una hoja de contactos. Con imágenes digitales (o película escaneada), el proceso es más fácil y claro utilizando herramientas de recorte.

Es importante no pensaren el reencuadre como en una panacea del diseño o como excusa para no tomar decisiones

en el momento de disparar. El peligro de poder alterar y manipular una imagen después de captarla es que puede inducir a creer que es posible desarrollar una importante labor fotográfica en el ordenador. El reencuadre introduce una interrupción en el proceso de crear una fotografía, y la mayoría de las imágenes se benefician de ello.

PAISAJE EN EL NORTE DE TAILANDIA En este paisaje fotografiado en Tailandia, las distintas alternativas viables se muestran juntas, superpuestas en una versión en blanco y negro de la imagen. El templo abandonado debe constituir el elemento dominante —no hay nada más— y las opciones son la ubicación de la linea del horizonte y la inclusión o no de la plantación de bambú a la izquierda. Un horizonte bajo (marcos púrpura y verde) proporciona una sensación más espaciosa y abierta y enfatiza en el cielo (la salida del sol y algunas nubes amenazadoras). Elevar la linea del horizonte (linea roja) dirige la atención hacia el campo de arroz. Un encuadre vertical (azul) también precisa un área significativa de arrozal para mantenerlo anclado.



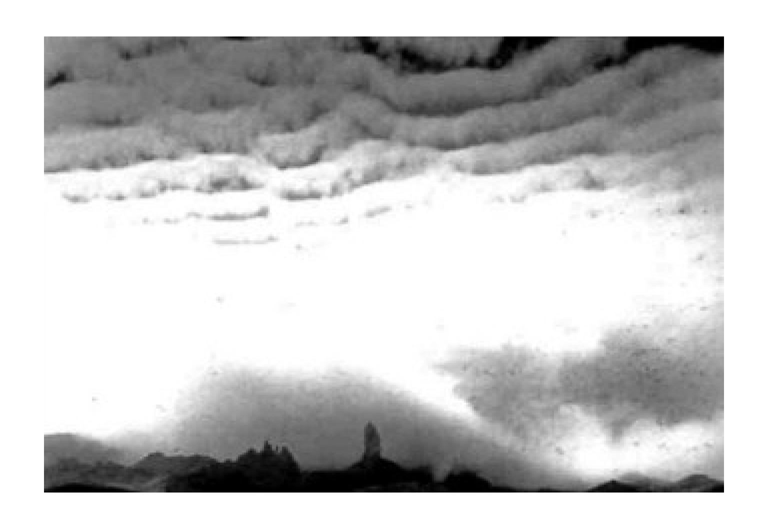


PAISAJE ESCOCÉS En el caso de este paisaje neblinoso, en la isla de Skye, vamos a estudiar el tipo de decisiones involucradas. El encuadre original se ha elegido claramente para enfatizar las ondas que forman las nubes en la parte superior, y el horizonte se ha colocado, por consiguiente, bajo, lo que reduce un poco las opciones.

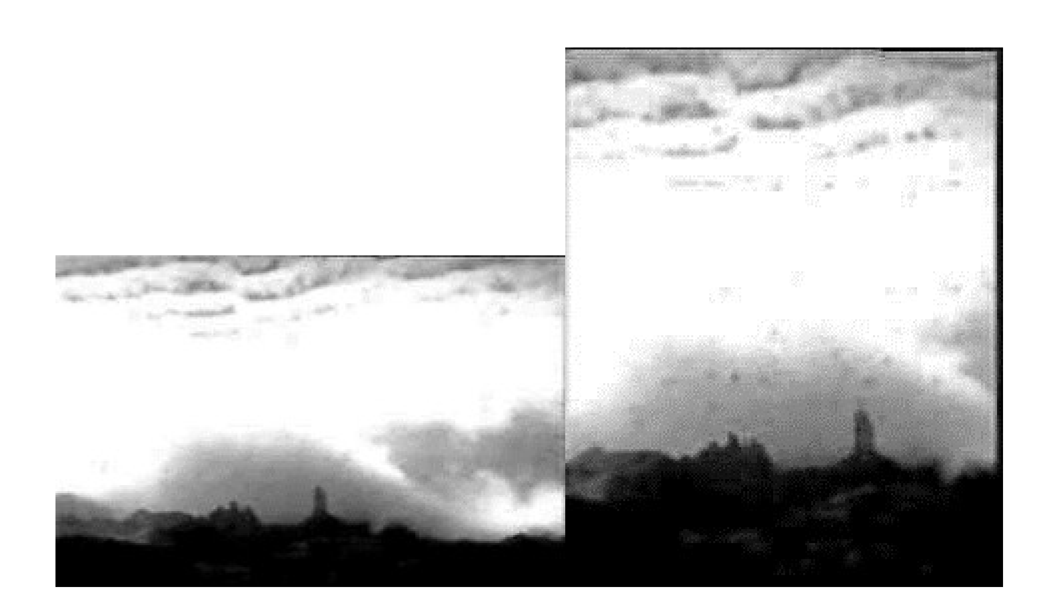
- 1. Quizá el primer enfoque, el más obvio, se basa en ignorar las nubes altas y concentrarse en las cualidades misteriosas de los pilares de roca. Ahora, una vez eliminadas las nubes, no hay limites en el reencuadre de la parte superior del encuadre. En este ejemplo, he elegido invertir a proporción de suelo y cielo y aprovechar la oportunidad para crear una panorámica. Ésta es una alternativa viable para la fotografía original, aunque necesite ampliarse considerablemente a fin de conseguir el mejor efecto posible.
- 2. A continuación, ¿qué pasaría si tratáramos de cerrar el encuadre y al mismo tiempo retener de forma moderada las proporciones horizontales? Desafortunadamente, parece que si hay un área significativa de cielo ésta debería estar a la derecha de

la parte superior del encuadre simplemente para proporcionar algo de tono y peso en esa parte de la Imagen. Recortar los lados no realza la Importancia de los pilares. La única opción razonable sería recortar la parte inferior y buscar una línea del horizonte que casi coincida con la base de la Imagen.

- 3. ¿Es posible un recorte vertical? Dado que una Imagen vertical tiene incluso más necesidad del peso tonal de las nubes, lo mejor que podemos hacer es recortar por los lados. Las opciones se valoran seleccionando las formas más Interesantes en el horizonte.







LLENAR EL ENCUADRE

Para poder hablar sobre los diferentes elementos gráficos en composición y estudiar el modo en que interactúan, lo primero que debemos hacer es aislarlos y escoger las situaciones más básicas para componer fotografías. Aquí es preciso tener un poco de cuidado, porque en la práctica hay multitud de posibilidades, y un sujeto aislado constituye un caso especial. Estos ejemplos pueden parecer un poco obvios, pero en esta etapa se necesitan ejemplos ordenados.

La más básica de todas las situaciones es un único sujeto frente a la cámara, pero incluso así se presentan dos opciones inmediatas: acercarse para llenar el encuadre 0 alejarse para incluir parte del entorno. ¿Qué influye en la elección? Una consideración es el contenido de la imagen. Obviamente, cuanto más espacio ocupa el sujeto en la fotografía, más detalles se pueden mostrar. Si se trata de algo inusual e interesante, puede ser una razón primordial; si es muy familiar, quizá no sea tan importante. Por ejemplo, si un fotógrafo de naturaleza consigue localizar un animal poco habitual, será razonable captarlo con el máximo detalle posible.

Otra consideración es la relación entre el sujeto y su entorno. ¿Es el entorno importante, ya sea para el contenido de la imagen o para su diseño? En el estudio, los sujetos a menudo se enmarcan contra fondos neutros; en este caso el entorno no aporta nada al espectador, y su único valor está relacionado con la composición. Sin embargo, fuera del estudio el entorono casi siempre tiene relevancia. Puede indicar escala (un escalador progresando en una pared de roca) o algo acerca de la actividad del sujeto.

Un tercer factor es la relación subjetiva que el fotógrafo quiere crear entre el espectador y el sujeto. Si la presencia es importante y conviene que el sujeto domine la escena, entonces acercarlo al espectador llenando el encuadre puede ser una opción razonable. Hay además cuestiones mecánicas involucradas, como el tamaño definitivo de la fotografía, la longitud focal del objetivo y la escala del sujeto. No obstante, un sujeto de gran tamaño que llena el encuadre de una fotografía muy ampliada generalmente adquiere fuerza e impacto. Además, como muestran estos ejemplos, también puede existir una placentera precisión en ajustar el encuadre al sujeto, particularmente si la imagen se ha de componer con rapidez.

La forma del sujeto con relación al formato del encuadre tiene un efecto obvio. En la secuencia del transbordador de Hong Kong, a la derecha, la fotografía principal tiene un encuadre muy satisfactorio: desde este ángulo el barco toca los bordes de todo el marco. Sin embargo, en la mayoría de las imágenes con un solo sujeto, el foco de atención no llena el encuadre. La forma puede no coincidir con el formato de la fotografía (siempre es posible reencuadrar, pero no es necesariamente una solución elegante, y puede no adecuarse al método de visualización). Otro posible riesgo

de ajustar mucho el encuadre al sujeto es que la vista puede sentirse incomoda al concentrarse en puntos muy próximos a los bordes de la fotografía. A menudo precisa —o al menos se beneficia de ello— un área libre alrededor de un sujeto para poder moverse sin restricciones.

FILTRO PARA GUSANOS DE GUINEA Dos niños del sur de Sudán utilizan filtros de plástico para beber de una charca. Cuando se dispone de poco tiempo, como aquí, normalmente hay que actuar rápido, ya sea con los pies o con un teleobjetivo. En este caso, el espacio que se ve por encima y por debajo muestra una alfombra de lentejas de agua aparentemente ilimitada.



¿VISOR O LCD? Las cámaras digitales ofrecen dos posibilidades para componer la imaqen: a través del visor o a través de una pantalla LCD tridimensional. El argumento a favor del segundo sistema es que facilita la transición de una escena en tres dimensiones a una imagen en dos. Para un encuadre activo, esto se aplica solo a cámaras sin mecanismos de prisma movibles (no SLR). Incluso cuando se utiliza el visor, la pantalla LCO ofrece la Interesante

posibilidad de revisar en lo fotografía los aspectos compositivos.

- 1. El éxito de esta toma depende casi enteramente de haber captado el preciso momento en que el transbordador se aproximaba a la cámara. Aunque puede no ser inmediatamente obvio, gran parte del atractivo de esta imagen reside en la adaptación casi perfecta de la forma del barco al fotograma de 35 mm. Un poco antes, con más agua alrededor de los bordes, habría sido una fotografía más vulgar; unos segundos después habría parecido un error. En esta Imagen, el transbordador se ve grande, tiene presencia.



- 2. Un encuadre más abierto proporciona la típica fotografía del sujeto en su entorno. Buena por la luz nítida, pero más habitual que la fotografía anterior. En este caso, el entorno se ve directamente; sabemos que el transbordador tiene que estar en el agua, y como no hay nada inusual (olas de gran tamaño o un color interesante), el entorno añade pocos elementos originales a la imagen.



- 3. Una toma con un contexto diferente. De diseño más Informativo que atractivo, muestra menos el transbordador, pero revela mejor el lugar donde se encuentra y lo que hace.



- 4. Un encuadre muy cerrado nos aproxima a los detalles de la estructura del barco. Aquí, los flotadores informan de que se trata de un barco, pero la definición del sujeto se ha modificado: esta fotografía está relacionada tanto con la gente como con el barca.



UBICACIÓN

En cualquier construcción que implique un sujeto, aparte de llenar el encuadre con él, siempre se tiene que decidir dónde colocarlo para que armonice con tas proporciones del espacio que le rodea. Tan pronto como se deja espacio libre alrededor del sujeto, su posición adquiere importancia. Tiene que colocarse, conscientemente, en algún sitio dentro del encuadre. Por lógica, puede parecer que la posición natural es justo en el centro, con el mismo espacio a cada lado, y de hecho hay muchas ocasiones en que esto es cierto. Si no hay otros elementos en la imagen, ¿por qué no? Una razón de peso para no centrarlo es que resulta muy predecirle, y si se repite, al final incluso resulta aburrido. Nos enfrentamos a una elección complicada. Por un lado, está el deseo de hacer algo interesante con el diseño y escapar del encuadre tipo ojo de buey. Por otro lado, colocar el sujeto en cualquier sitio, pero en una posición natural, requiere una razón. Si se coloca el sujeto en la esquina de un encuadre vacío, es necesario tener una justificación, de lo contrario es posible que el diseño parezca extraño. Una composición excéntrica puede funcionar muy bien, pero como veremos más adelante, su éxito depende de que detras exista algún propósito.

La importancia de la ubicación aumenta a medida que el sujeto se hace más pequeño en el encuadre. En la fotografía del centinela (véase pág. 15) no somos realmente conscientes de que la figura está en una posición concreta en el encuadre. De hecho, está centrada, pero como tiene muy poco espacio alrededor, no resulta obvio. En la fotografía de estas casas rodeadas de agua somos muy conscientes de su posición en el encuadre porque están obviamente aisladas y rodeadas por el océano. En general es deseable que el sujeto esté algo descentrado, simplemente para establecer una relación entre el sujeto y el fondo. Una posición centrada es tan estable que desaparece la tensión dinámica. Si el sujeto está ligeramente desplazado del centro, parece mejor relacionado en su contexto. También se ha de considerar la armonía y el equilibrio, que trataremos en el siguiente capitulo.

En la práctica, se introducen otros elementos en la mayoría de las imágenes. Incluso un insignificante punto secundario de interés es por lo general suficiente para influir en la ubicación del sujeto. En el ejemplo de las casas en el agua, somos conscientes de la posición del sol arriba y a la izquierda; aquí se da una relación inferida, que hace que resulte natural descentrar ligeramente las casas en la dirección opuesta.

Los vectores también pueden influir sobre una posición descentrada. Por ejemplo, si el sujeto está en movimiento y su dirección es simple, la tendencia natural es que entre en el encuadre en lugar de salir de él. Sin embargo, enfatizo la palabra natural porque siempre pueden darse razones especiales para hacer las cosas de forma diferente, y lo diferente suele llamar la atención. Por lo general, los sujetos que «siguen» una dirección (no necesariamente de

forma literal) también suelen encajar con más comodidad si están descentrados, de modo que parle de la dirección que «ven» permanezca en el encuadre.

Cuando el entorno es significativo —es decir, cuando puede contribuir a la idea que hay detrás de la fotografía— vale la pena considerar este tipo de composición en la que el sujeto ocupa sólo un arca pequeña. En el ejemplo de las casas, el motivo central de la fotografía es que la gente vive en circunstancias muy inusuales, rodeada de agua. Si se cierra el encuadre se pierde el interés.

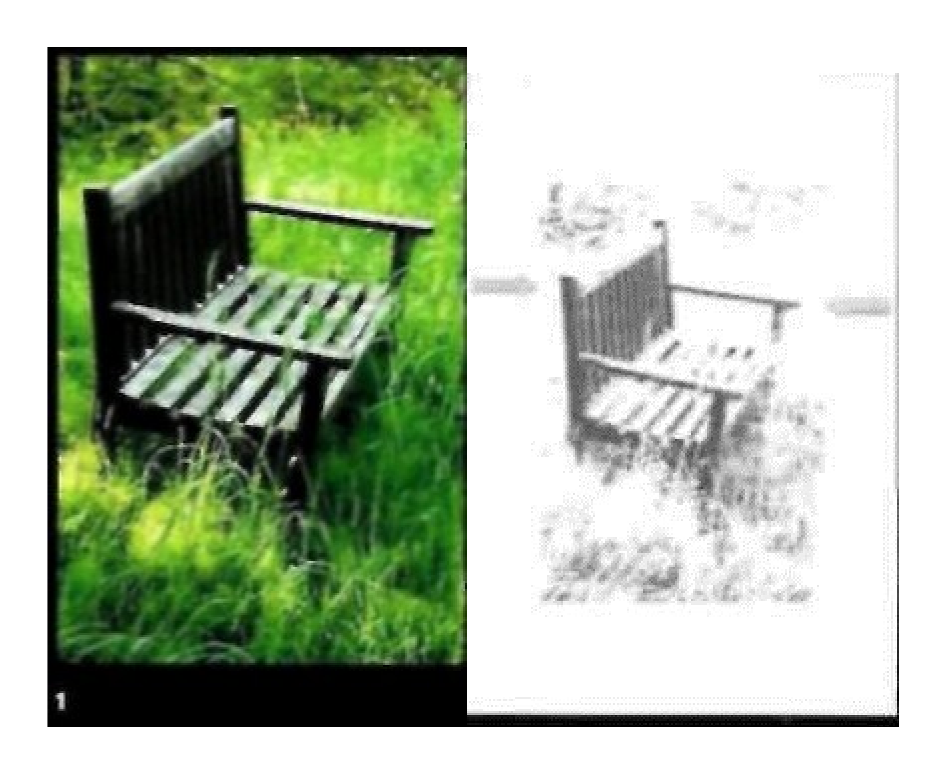
VIDA EN EL OCÉANO El proposito de esta vista aéra de casas, construidas en medio del mar ded Sulu, en Filipinas, es conducir la atención a su inusual y aislada ubicación. Descentrar el sujeto proporciona algo de vida al diseño, y anima a la vista a desplezarse de las casas hacia la esquina superior izquierda del encuadre.



BANCO EN LA HIERBA Éste es un ejercicio de colocación. La vista general muestra un banco viejo junto a una charca y rodeado de hierba, aunque el primer plano es más continuo que el fondo, donde pueden verse relazos de cielo. Por esta razón, cerrar el encuadre implica mantener el banco cerca de la parte superior del encuadre.



- 1. El primer intento fue un encuadre cerrado. Las lineas azules paralelas indican el lugar donde se deben tomar las decisiones de encuadre.



- 2. Un encuadre más abierto ofrece dos posibilidades. En ésta, las diagonales del banco se consideran dominantes, por lo que la ubicación se descentró hacia la derecha.



- 3. Como alternativa, el banco, que espera a que alguien se siente en él, se puede orientar hacia la derecha y hacia abajo. Para ello se coloca a la izquierda.



- 4. Ahora un Intento horizontal. Aquí definitivamente tiene sentido considerar una orientación hacia la derecha, por lo que el banco se coloca a la izquierda.



- 5. Un encuadre abierto revela el borde de la charca. Éste es un segundo elemento que se añade a la Imagen. V el encuadre trata de equilibrar ambos.



DIVISIÓN DEL ENCUADRE

Toda imagen, del tipo que sea, crea una división del encuadre. Algo como una línea del horizonte bien marcada lo hace de forma obvia, pero incluso un objeto pequeño contra un fondo vacio (en otras palabras, un punto) crea una división implícita. Observe cualquiera de las imágenes de este libro que incluyen un único sujeto de pequeño tamaño: si se desvía la posición de! sujeto cambia el área por la que se divide el encuadre.

Naturalmente, hay un número infinito de posibles divisiones, pero las más interesantes son aquellas que permiten una relación definible entre ellas. La división es en esencia una cuestión de proporción, algo que ha preocupado a los artistas en diferentes períodos de la historia. En concreto, durante el renacimiento se prestaba una atención considerable a la división del encuadre de la imagen por medio de la geometría. Esto tiene implicaciones interesantes en fotografía: un pintor crea la estructura de una imagen a partir de cero, pero un fotógrafo casi nunca tiene esta oportunidad, por lo que apenas tiene sentido preocuparse por la exactitud de las proporciones. No obstante, las proporciones provocan ciertas respuestas en el espectador, se hayan calculado exactamente o no.

Durante el renacimiento varios pintores repararon en que las proporciones de división basadas en números simples (como 1:1,2:1 o 3:2)producían una división esencialmente estática. Por contraste, una división dinámica podría hacerse mediante ranos más interesantes. La proporción áurea, inventada por los griegos, es la división «armoniosa» mejor conocida. Como se explica más adelante, está basada en pura geometría, y los fotógrafos casi nunca tienen la necesidad o la oportunidad de construirla. Su importancia reside en el hecho de que todas las áreas están íntegramente relacionadas; la ratio entre la sección pequeña y la grande es la misma que la rano entre la sección grande y todo el encuadre. Están unidas, de ahí la idea de que transmiten una sensación de armonía.

La lógica de todo esto puede no parecer completamente obvia a primera vista, pero no sólo se sustenta en la subdivisión de un marco de imagen. El argumento es que hay principios físicos objetivos que contribuyen a la armonía. En este caso son geométricos, y aunque es posible que no seamos conscientes de ellos, producen un efecto predecible. En la página siguiente se muestra la subdivisión de un fotograma estándar 3:2 de acuerdo con la proporción áurea. La precisión no es de gran importancia, tal como se aprecia en la fotografía.

La proporción áurea no es el único sistema para crear una división armoniosa. Ni siquiera es el único método donde las proporciones están integramenterelacionadas.

Otra base, también del renacimiento» es la serie Fibonacci, una secuencia de números donde cada uno es la suma de los dos anteriores: 1,2,3,5,8,13, etc. En otro método, el encuadre se subdivide de acuerdo con las proporciones de sus propios lados. De hecho, existe una amplia variedad de subdivisiones que obedecen a un cierto

principio interno, y todas ellas tienen el potencial de crear imágenes interesantes.

Todo esto está muy bien para un pintor o un ilustrador, pero ¿cómo lo puede aprovechar un fotógrafo? Está claro que nadie va a utilizar una calculadora para planear la división del encuadre. En la mayoría de las fotografías el único planteamiento lógico es la composición intuitiva. El enfoque más útil para dividir el encuadre en distintas áreas es entrenar la vista para que se familiarice con las particularidades de la armonía en diferentes proporciones. Si las conoce bien, la composición natural se ajusta con mayor precisión. Como fotógrafos podemos ignorar la geometría, pero no el hecho de que estas proporciones son gratificantes. También se ha de tener en cuenta que dividiendo el encuadre en ambas direcciones se genera una intersección, que crea una ubicación satisfactoria para cualquier foco de atención. Compare esta división con la ubicación descentrada de sujetos pequeños (véanse págs. 66-69).

PROPORCIONES DE LA SECCIÓN ÁUREA Se dice que en la proporción áurea hay dos partes sí el todo (la suma de las dos partes) respecto a la parte más larga es igual que la parte más larga respecto a la parte más corta. El cálculo es el siguiente:

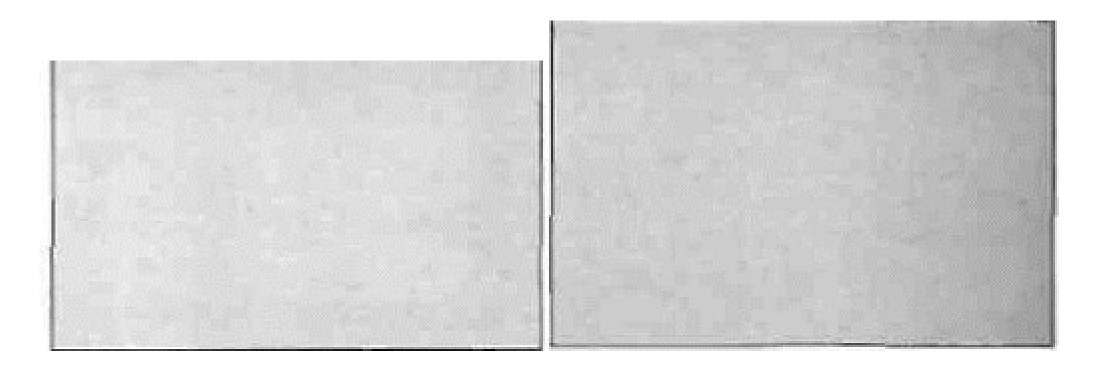
(a + b)/a=a/b

Donde a es la parte más larga y b la parte más corta. Esta relación, Indicada como (phi) es un número irracional con el valor.

Phi= 0.5(1 +5^0.5) = 1,618033989

En fotografía esto se analiza después de la toma; ningún fotógrafo hace cálculos similares, pero la familiaridad con las proporciones facilita instintivamente su reproducción.

ENCUADRE DE PROPORCIÓN ÁUREA El encuadre de la izquierda tiene una ratio de 1.618, o 144:89, que asegura un efecto estético agradable y equilibrado. En las páginas 40-43 hay más información sobre ratios y el principio de equilibrio. Es muy similar al formato estándar 3:2 de 35 mm (ahora SLR digital) de la derecha.

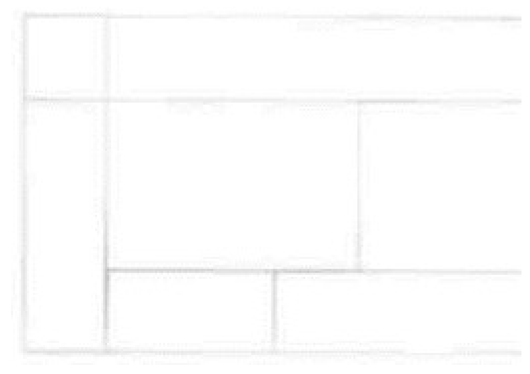


PROPORCIONES INTEGRADAS En principio, toda subdivisión del encuadre integrada internamente produce una sensación de equilibrio armónico. El primer diagrama {inferior) muestra una subdivisión de acuerdo con la serie Fibonacci (véase pág. 26). El segundo presenta una base geométrica a partir de los propios lados del encuadre. La mayoría de las subdivisiones útiles son rectilíneas, pero las diagonales se pueden utilizar para crear espacios triangulares.

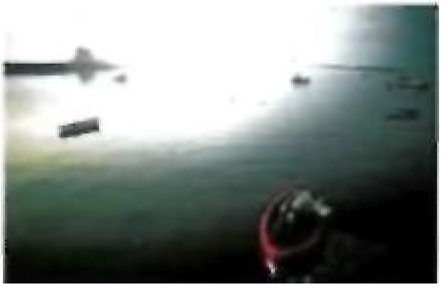
En la fotografía de la derecha la composición es, por supuesto, intuitiva, pero las alineaciones cambiantes sugieren claramente una división rectilínea. Como muestra la secuencia, la escena inicial está compuesta sólo por la linea del horizonte y las barcas distantes, de ahí los experimentos arriba y abajo. La llegada del pescador en una barca roja de remos cambió la dinámica. El instante en que el pescador y la barca quedan alineados verticalmente

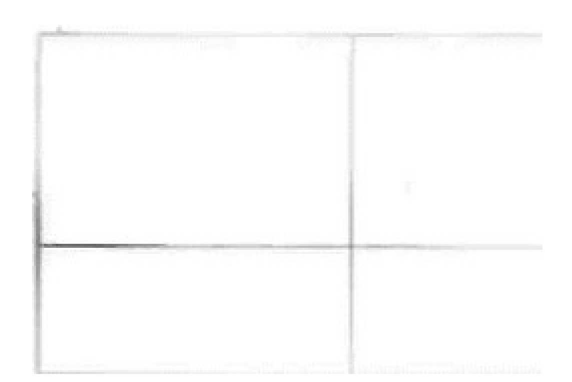
en el encuadre crea la fotografía. Un momento después se deshace la armonía de estos elementos.















EL HORIZONTE

Probablemente, la situación fotográfica más común en la que el encuadre deba dividirse limpiamente y con precisión es la que incluye la linea del horizonte. En paisajes como los que ilustran estas páginas se convierte en el elemento gráfico principal, más todavía si no hay punios de ínteres relevantes.

Si la linca del horizonte es el único elemento gráfico significativo, ubicarlo se convierte en una cuestión de cierta importancia. El caso más simple es cuando constituye una línea horizontal (sin el contorno de una cadena de montañas). Existe una tendencia natural a colocar la línea más baja que alta en el encuadre, debido a la asociación instintiva de la parte inferior del encuadre con la base. Lo veremos más adelante, en las paginas 40-43 («Equilibrio»), pero una situación baja de la mayoría de los elementos en principio proporciona mayor sensación de estabilidad. Aparte de esto, la cuestión de la posición exacta del horizonte permanece abierta. Un método consiste en utilizar las relaciones linealesdescritas en las páginas anteriores. Otro se basa en equilibrar los tonos o los colores (véanse págs. 118-121 para consultar los principios de combinación de los colores de acuerdo con su brillo

relativo). Otro método consiste en dividir el encuadre en función de lo que se considera de importancia intrínseca en el suelo y el cielo. Por ejemplo, el primer plano puede carecer de interés, distraer la atención, etc., mientras que el cielo puede ser dinámico, lo que supone un argumento de peso para un horizonte muy bajo, muy próximo al borde del encuadre. Se pueden ver ejemplos aquí y en muchas otras páginas de este libro (el reencuadre, como se explica en las páginas 20-21, es otra opción para explorar estas consideraciones). En la fotografía del lago Inle, la forma de las nubes merece integrar parte de la imagen, pero las nubes tienen un tono demasiado delicado para utilizar simplemente un objetivo angular e incluir un área más extensa del primer plano. Sólo se pueden registrar apropiadamente si la proporción del suelo se reduce para que no adquiera demasiada importancia.

Si, en cambio, hay un elemento importante en el primer plano, éste justificara una posición más elevada del horizonte. De hecho, si el cielo no tiene valor gráfico y el primer plano es muy interesante, puede tener sentido colocar el horizonte mucho más cerca de la parte superior del encuadre-Huelga decir que no existe una posición ideal incluso para una escena y ángulo de visión concretos; es más, pueden existir buenas razones para experimentar con distintas posiciones. Sin embargo, tiene poco sentido empezar con una posición baja y subir progresivamente sin considerar las influencias y razones. Como ilustran las dos fotografías tomadas en Monument Valley, distintas posiciones del horizonte pueden tener igual validez, lo que depende de las circunstancias de la fotografía y del gusto personal.

POSICIÓN BAJA, NATURAL En esta vista del lago Mono. California, el horizonte es continuo y el cielo no tiene nubes, lo que simplifica los factores que influyen en su ubicación. Esta posición se aproxima a la sección áurea (véase pág. 26).



FAVORECER EL CIELO En esta toma captada con teleobjetivo en el lago Inle, en Birmania, la fuerza del cielo y las montañas justifica una posición baja, que a su vez evita un primer plano desenfocado.



ALTO O BAJO Tótem Poley Yel-Bichei Rocks, en Monument Valley, desde la base de una duna de arena. La

textura de la duna con luz rasante y el dibujo de nubes en el cielo compiten en interés, lo que sugiere dos encuadres alternativos de igual validez.



SUPRESIÓN DEL CIELO Una vista gran angular de dunas de arena, en el valle de la Muerte, sitúa el Interés en el detalle de las ondas. El sol poniente proporciona suficiente interés al horizonte sin necesidad de incluir más cielo en la composición.



MARCOS DENTRO DE MARCOS

Uno de los diseños fotográficos con más posibilidades de éxito es un marco interno. Como con cualquier fórmula de diseño establecida, existe el riesgo de sobreutilización y de crear un cliché, pero estos peligros sólo son evidencia de su validez. Simplemente se requiere algo más de cuidado e imaginación cuando se aplica. El atractivo de los marcos dentro de marcos se debe en parte a la composición, pero a un nivel mas profundo está relacionado con la percepción. Marcos como los que se muestran en esta página y en las siguientes realzan la profundidad de una fotografía poniendo de relieve que el espectador mira a través de un plano hacia otro. Como veremos en otras secciones de este libro, uno de los temas recurrentes en fotografía es lo que sucede cuando una escena tridimensional se convierte en una fotografía bidimensional. Es más evidente en fotografía que en pintura o ilustración debido a las raíces esencialmente realistas del medio fotográfico. Los marcos dentro de la imagen introducen al espectador en la escena; dicho de otra forma, son una especie de ventana. Existe una relación entre el encuadre de la fotografía y el paso inicial en que la atención del espectador se dirige hacia dentro (las esquinas son especialmente importantes). (Ion

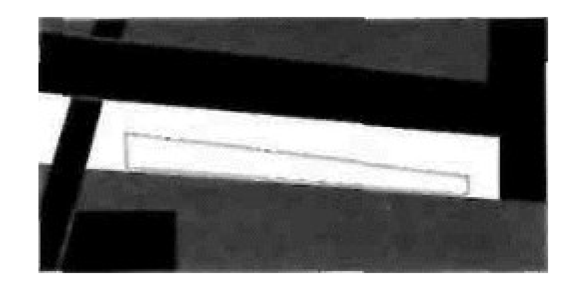
posterioridad se produce un momento implícito hacia delante a través del encuadre. Walker Evans, por ejemplo, a menudo hacia un uso deliberado de este recurso. Como cuenta su biógrafo. Belinda Rathbone, «La visión a través de ventanas y porches y alrededor de esquinas proporciona a sus fotografías una nueva dimensión y una fuerza especial, e incluso un aura de revelación».

Otra parte de su atractivo es que dibujando un contorno alrededor de la imagen principal se crea un marco interno que evidencia organización e impone una medida de control en la escena. Establece límites y evita que la imagen fluya por los bordes. Conlleva sensaciones de estabilidad e incluso de rigidez. Este tipo de fotografía carece de las asociaciones de casualidad y espontaneidad que pueden verse, por ejemplo, en la fotografía de reportaje y fotoperíodismo. Como resultado, un marco dentro de otro marco apela a ciertos aspectos de nuestra personalidad. Querer imponer control sobre el ambiente es una parte fundamental de la naturaleza humana, y esto tiene una consecuencia inmediata en la construcción de imágenes. Es agradable ver que los elementos de una fotografía han sido definidos y ubicados bajo cierto tipo de control.

A un nivel puramente gráfico, los marcos focalizan la atención del espectador porque establecen una linea de fuga desde el marco exterior de la imagen. El marco interno conduce a la vista en un paso, en concreto si tiene una forma similar al formato de la fotografía. Otra oportunidad de diseño importante es la relación de formas entre los dos marcos. Como vimos cuando estudiamos la dinámica del marco básico, los ángulos y las formas que se establecen entre el contorno de la imagen y las líneas inscritas tienen una gran importancia, en especial cuando se incluye un borde continuo dentro de la fotografía.

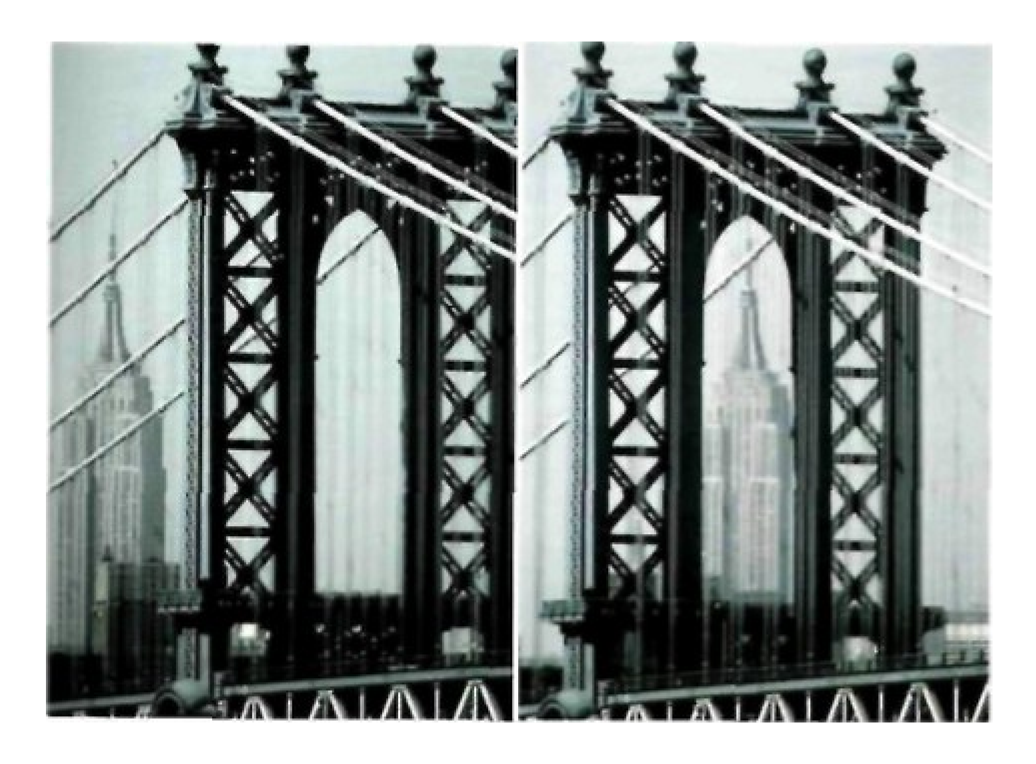
REALZAR LA PERSPECTIVA Desde una posición baja y precisa (con poca latitud de movimiento), el marco natural formado por el árbol en primer plano ayuda a reforzar una composición donde la vista se dirige hacia el edificio, que se ve debajo de la rama y por encima del césped.

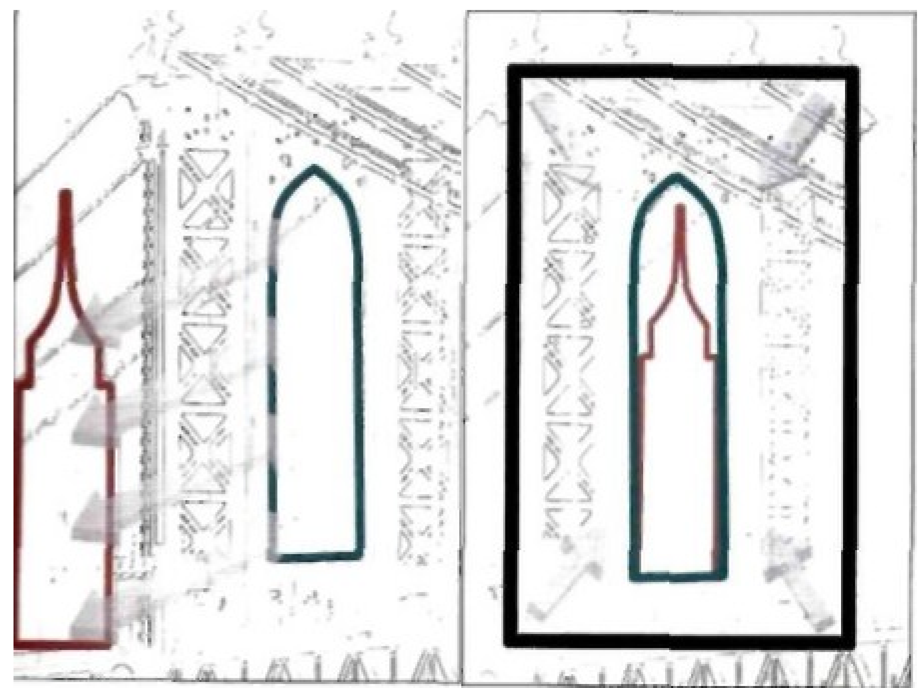




PUENTE EN MANHATTAN Este par de fotografías del Empire State Building y del puente de Manhattan en Nueva York, tomadas a poca distancia una de otra, muestra cómo la técnica de marcos dentro de marcos puede alterar la dinámica de una Imagen En la primera fotografía el punto de vista se eligió de modo que la imagen del edificio empujara el borde de la torre del puente. Aquí, la dinámica principal es la correspondencia de formas, que anima al ojo a desplazarse entre ambas como se muestra en el primer diagrama. Desde un punto de vista ligeramente desplazado hacia la derecha se puede encajar el edificio en el arco central de las torres del puente. Ahora el ojo se dirige hacia el interior del edificio en tres pasos, como indican las

flechas en el segundo diagrama. De nuevo, el marco interno estructura las imágenes con más formalidad.





INTRODUCIR MOVIMIENTO Gran parte del éxito de usar marcos internos depende de encontrar la correcta

correspondencia de forma, seguida por una combinación de posición de la cámara y longitud focal En este caso, la ondulación de la silueta de la rama en primer plano crea un vector giratorio para dar fuerza a la imagen.



CONTRASTE

La revisión más fundamental de la teoría del diseño en el siglo xx tuvo lugar en Alemania en la década de 1920, su centro fue el movimiento Bauhaus. Fundada en 1919 en Dessau, esta escuela de arte, diseño y arquitectura supuso una importante influencia debido a su enfoque experimental e inquisitivo de los principios del diseño. Johannes Itten daba el curso básico en Bauhaus. Su teoría sobre la composición está arraigada en un concepto simple: contrastes. El contraste entre luz y oscuridad (claroscuro), entre formas, colores e incluso sensaciones, era la base para componer una imagen. Uno de los primeros ejercicios que Itten presentaba a los alumnos consistía en descubrir e ilustrar las diferentes posibilidades de contraste. Entre muchas otras, se incluyen grande/pequeño, largo/corto, suave/áspero, transparente/opaco, etc. Estas posibilidades estaban pensadas como ejercicios de arte, pero se trasladan muy bien a la fotografía.

La intención de Itten era «despertar una sensación vital para el sujeto a través de una observación personal», y su ejercicio era un vehículo para explorar la naturaleza del diseño. Incluimos una adaptación de sus ejercicios para fotografía.

El proyecto está dividido en dos partes. La primera es bastante más sencilla: tomar pares de fotografías que contrasten entre sí. La forma más sencilla es hacer una selección de fotografías del archivo y elegir las que meior muestren un cierto contraste. Más exigente, pero también más valioso, es salir y tomar fotografías que ¡lustren un tipo de contraste planificado (imágenes a la carta)!

La segunda parte del proyecto se basa en combinar los dos extremos de contraste en una fotografía, un ejercicio que exige más imaginación. No hay restricciones para el tipo de contraste, que puede estar relacionado con el volumen (brillante/ oscuro, desenfocado/nítido) o con cualquier aspecto del contenido. Por ejemplo, podría ser contraste en un concepto, como continuo/intermitente. La lista del cuadro bajo estas lineas procede de un ejercicio de la Bauhaus original de Itten.

Itten quería que sus estudiantes se aproximaran a estos contrastes desde tres direcciones; «tenían que experimentarlos a través de sus sentidos, valorarlos objetivamente con el intelecto y ser conscientes de ellos sintéticamente». O sea, los estudiantes tenían que obtener sensaciones para cada contraste sin pensar enseguida en éste como en una imagen, para luego hacer una lista de las formas de ordenar esas sensaciones y finalmente tomar una fotografía. Por ejemplo, para «mucho/poco», una primera impresión podría ser de un grupo grande de cosas, con una de ellas destacando sobre el resto por su diferencia. En el lado opuesto se podría tratar como un grupo de cosas con un objeto idéntico a cierta distancia, por tanto aislado.

Contrastes de Itten

Punto/linea	Area/linea
Plano/volumen	Area/cuerpo

Grande/pequeño	Linea/cuerpo
Alto/bajo	Suave/rugoso
Largo/corto	Duro/suave
Amplio/estrecho	Quieto/en movimiento
Grueso/delgado	Ligero/pesado
Claro/oscuro	Transparente/opaco
Negro/blanco	Continuo/intermitente
Mucho/poco	Liquido/solido
Recto/curvo	Dulce/amargo
Puntiagudo/romo	Fuerte/debil
Horizontal/vertical	Alto/bajo
Diagonal/circular	

MUCHO En esta imagen el propósito era maximizar la impresión de cantidad. La toma se compuso incluyendo los bordes de la parrilla para que los peces parecieran extenderse más allá de los limites del encuadre.



UNO Para enfatizar el aislamiento de esta barca abandonada se utilizó un objetivo gran angular, que estira la perspectiva separando la barca de la orilla. La composición contribuye positivamente con la eliminación de la vista de otros puntos de atención.



SUAVE La suave textura de esta hierba de los pantanos, cerca del lago Mono, en California, adquiere un aspecto todavia más sutil a través de un punto de vista orientado hacia el sol.



DURO La luz mortecina, el entorno urbano apagado y el efecto de compresión de un teleobjetivo contribuyen a

transmitir una impresión agresiva y punzante de estas pirámides.



PLANO EL bajo contraste en esta imagen de una casa de campo en Mainese se debe enteramente a la calidad de la luz: neblina la primera hora de la mañana.



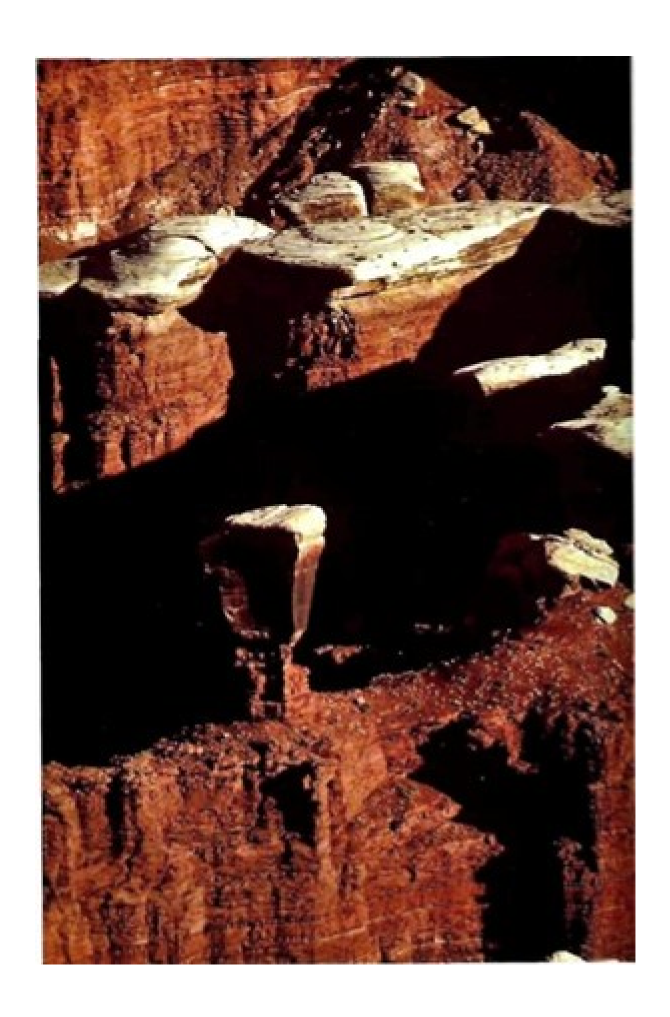
CONTRASTADO El sol alto en el cielo produce un efecto de luz muy contrastada, con cielo despejado y atmósfera limpia. El intenso relieve de estos arcos de roca crea una sombra continua y profunda.



LÍQUIDO El agua y otros líquidos no tienen una forma intrínseca, por lo que un método común de representarlos es como gotas o chorros contra un fondo sólido. Sin embargo, en esta imagen el dibujo ondulado que forma la luz del sol proyecta el efecto en una piscina, lo que permite encuadrar sólo el agua.



SÓLIDO Una mezcla de iluminación dura y textura áspera y seca proporciona la impresión de solidez rocosa. Un teleobjetivo comprime la imagen de eitos cañones creando una estructura bidimensional que llenael encuadre.



SÓLIDO/LÍQUIDO Combinación de los dos contrastes de la página anterior en un bodegón, que muestra un dispositivo de acero superconductor en su baño refrigerante de nitrógeno líquido hirviendo a causa de la elevada temperatura del estudio.



SUAVE/DURO Una pluma rosa de flamenco sobre una superficie de barro cuarteada en la reserva Rio Lagartos de México, en Yucatán.



DELICADO/PRESUNTUOSO La semana de floración de los cerezos en Japón es una buena ocasión para contemplar sus delicadas flores. Aqui, sin embargo, se ven enmarcadas contra las estridentes valias publicitarias de Tokio. El contraste es incluso más chocante en japonés, ya que los caracteres dicen: «¡realmente barato!».


激

PERCEPCIÓN GESTÁLTICA

La psicología gestáltica se fundó en Austria y Alemania en el siglo XX, y aunque algunas de sus ideas (como que los objetos forman señales similares en el cerebro) se abandonaron hace tiempo, ha experimentado un importante resurgimiento en su enfoque del reconocimiento visual.

La teoría moderna gestáltica propone un planteamiento holístico de la percepción, basado en el principio de que el todo es mayor que la suma de sus partes, y de que al contemplar una escena o una imagen completa la mente da un salto repentino desde el reconocimiento de los elementos individuales al entendimiento de toda la escena. Estos dos conceptos —apreciar el significado de toda la imagen y asirla repentina e intuitivamente— al principio pueden parecer contradictorios con la forma en que vemos las imágenes. (El principio sobre el que construimos una imagen a partir de una serie de rápidos movimientos oculares sobre los puntos de interés, se explora con más detenimiento en las páginas 80-81.) Sin embargo, en realidad, la teoría gestáltica se ha adaptado a la investigación experimental, y a pesar de sus, veces, vagas afirmaciones, ofrece algunas explicaciones válidas sobre el

complejo proceso de la percepción. Su importancia en fotografía reside principalmente en sus leyes de organización, que sustentan la mayoría de los principios de la composición de imágenes, sobre todo en este y el siguiente capitulo.

La palabra Gestalt no tiene una traducción perfecta, pero se refiere al modo en que algo se ha «colocado» o «reunido», una referencia obvia a la composición. Como sistema para entender la percepción, ofrece una alternativa al modo iterativo con que funcionan los ordenadores y la imagen digital, enfatizando el valor de la percepción. Otro principio de la terapia gestáltica es la «optimación», que favorece la claridad y la simplicidad. El concepto de pragnanz (precisión) asociado a esta terapia estipula que cuando tiene lugar el entendimiento como un lodo («agarrando la imagen»), el esfuerzo que se requiere es mínimo.

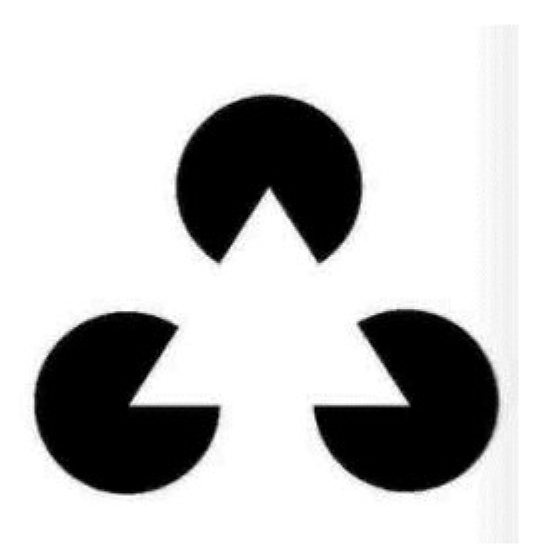
Las leyes gestálticas de organización incluidas en el recuadro se esfuerzan por explicar los modos en que los elementos gráficos en las fotografías, como lineas, puntos, formas y vectores potenciales, se «completan» en las mentes de los espectadores y se entienden para animar y proporcionar equilibrio a la imagen. Una de las leyes más importantes y fáciles de comprender es la de cierre, en general ilustrada por el conocido triángulo Kanisza (dibujado en esta misma página). Podemos ver este principio una y otra vez en fotografía, donde ciertas partes de una composición sugieren una forma, y esta forma percibida ayuda a proporcionar estructura a la imagen. Dicho de otro modo, una forma implícita tiende a reforzar una composición. Los triángulos están entre las formas de «cierre» más potentes en fotografía, pero el ejemplo que se

ilustra en la página siguiente se basa en un círculo doble, una forma más inusual.

Como ya veremos en más detalle cuando lleguemos al proceso de registro (capítulo 6), crear y leer una fotografía implica dar sentido a una escena o imagen, tomar el contenido visual y tratar de adaptarlo a algunas hipótesis que expliquen su apariencia. La teoría gestáltica introduce la idea de reagrupar y reestructurar los elementos visuales para que adquieran sentido como una imagen global —también se conoce como el «fenómeno phi». Sin embargo, mientras la teoría gestáltica se utiliza en diserto instructivo —por ejemplo para eliminar confusión y acelerar el reconocimiento—, en fotografía puede desempeñar un papel opuesto igualmente válido.

Como veremos en el capitulo 6,alentizar el modo en que la gente ve una fotografía presenta muchas ventajas. Por ejemplo, sirve para sorprender o para involucrar al público más hondamente en la imagen («la parte del observador» de Gombrich, pág. 140). Por ejemplo, el principio de emergencia (véase recuadro) es valioso en cuanto que explica cómo, en un momento repentino, la mente comprende algo en una fotografía que visualmente estaba «oculto» (para mas detalles, véase retardo, págs. 144-145). Normalmente, cuando se pretende presentar información, hacer que la mente del observador trabaje más no se considera algo bueno, pero en fotografía forma parte de la recompensa del espectador.

TRIÁNGULO KANISZA La demostración más conocida de cierre es ésta, diseñada por el psicólogo italiano Gaetano Kanisza, donde las únicas formas son tres circulos con cuñas recortadas. Pero el espectador ve un triángulo.



LEYES GESTÁLTICAS Y PRINCIPIOS

LAS LEYES GESTÁLTICAS DE LA ORGANIZACIÓN PERCEPTUAL:

- 1. Ley de proximidad. Los elementos visuales se agrupan en la mente según a la distancia que los separa.
- 2. Ley de similitud. Los elementos que son similares de algún modo, por forma o contenido, tienden a agruparse.
- 3. Ley de cierre. Los elementos agrupados grosso modo parecen completar un contorno. La mente busca lo completo.
- 4. Ley de simplicidad. La mente busca explicaciones visuales sencillas; prefiere lineas, curvas y formas simples, simetría y equilibrio.
- 5. Ley de destino común. Se asume que los elementos agrupados se mueven juntos y se comportan como una unidad.
- 6. Ley de continuación óptima. Similar a la anterior, esta ley sostiene que la mente tiende a continuar

formas y líneas más allá de sus puntos finales.

- 7. Ley de segregación. Para percibir una figura, ésta debe destacar de su entorno, las imágenes figura fondo (véase pág. 48) explotan la incertidumbre de decidir qué es la figura y qué es el fondo para crear un interés creativo.

La agrupación desempeña una parte importante en el pensamiento gestáltico, conocida como «compresión».

LOS PRINCIPIOS GESTÁLTICOS INCLUYEN

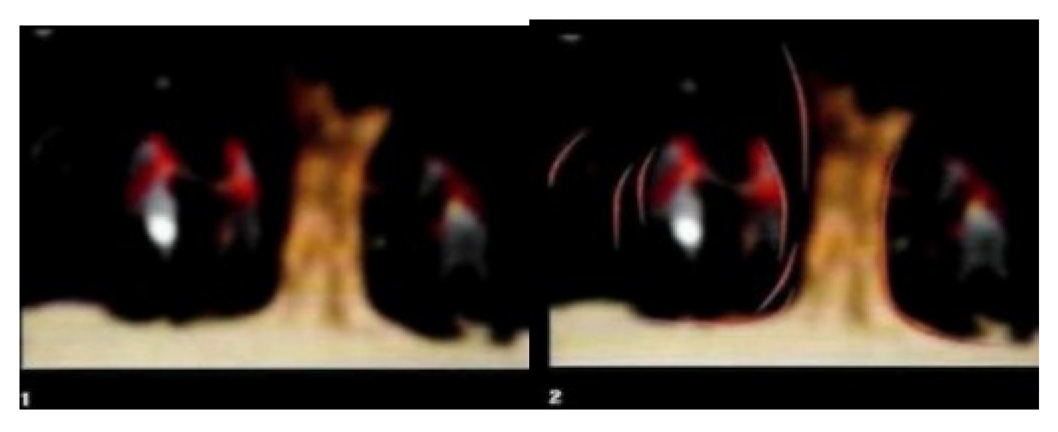
- 1. Emergencia. Partes de una Imagen que no contienen suficiente información para explicarlas destacan de repente después de mirar durante un rato y finalmente permiten captar el sentido.
- 2. Dosificación. La mente llena una forma o un área debido a un elemento visual inadecuado. Este punto incluye cierre (superior).
- 3. Estabilidad múltiple. En algunos casos, cuando hay insuficientes claves de profundidad, puede parecer que los objetos se invierten de forma espontánea. Esta propiedad se ha aprovechado mas en arte (M. C. Escher. Salvador Dali que en fotografía).
- 4. Invariabilidad. Los objetos se pueden reorganizar con independencia de su orientación, rotación, proporción, escala v otros factores

CIERRE DE CÍRCULOS

La ley gestáltica de cierre gobierna muchas de las técnicas de composición que ayudan a proporcionar estructura a las Imágenes. En esta fotografía de unos guardas de ceremonia en la celebración anual Garebeg

palacio de Yogyakarta, Java, el ojo ve dos circulos aproximados, a izquierda y derecha, lo que ayuda a ordenar la imagen. Aun asi, con completamente hipotéticos. En (1), aplicando el filtro mediana para simplificar la imagen, las formas se intensifican. En (2), tras marcar tas secciones curvas se aprecia claramente que no son circulos completos. Aunque estén resaltados como en (3), los círculos implícitos concentran la atención en los soldados uniformados en su interior. Éste es esencialmente el mecanismo desarrollado en las páginas 84-93 (que cubren el tema de las formas).






3

EQUILIBRIO

En el eje de la composición reside el concepto de equilibrio, que se basa en la resolución de la tensión, de unas fuerzas opuestas que se igualan para proporcionar sensación de armonía. Se trata de un principio fundamental de la percepción visual que busca el ojo para equilibrar una fuerza con otra. El equilibrio es armonía, resolución, una condición que de modo intuitivo parece estéticamente agradable. En este contexto, el equilibrio puede hacer referencia a cualquiera de los elementos gráficos en una fotografía (en el capítulo 3 revisaremos cada uno de ellos).

Si, por ejemplo, consideramos dos puntos llamativos en una imagen, el centro del encuadre se convierte en una referencia sobre la que vemos su posición. Si una linea diagonal en otra imagen crea una intensa sensación de movimiento en una dirección, el ojo es consciente de la necesidad de una sensación opuesta de movimiento. En las relaciones de color, los contrastes sucesivos y simultáneos demuestran que el ojo tratará de proporcionar sus propios colores complementarios.

Cuando se habla del equilibrio de fuerzas en una fotografía, las analogías más comunes tienden a provenir del mundo físico: gravedad, palancas, pesos y fulcros. Éstas

son analogías bastante razonables porque el oio v la mente tienen una respuesta real y objetiva al equilibrio que funciona de forma muy similar a las leyes de la mecánica. Podemos desarrollar las analogías físicas más literalmente pensando en una imagen como si fuera una superficie equilibrada en un punto, en lugar de una escala de peso, Si añadimos algo a un lado de la imagen —es decir, alejado del centro—, se desequilibra, y sentimos la necesidad de corregirla. No importa si hablamos de masas de tono, color, una organización de puntos, etcétera. El propósito es encontrar el centro de «gravedad» visual.

Bajo este punto de vista existen dos tipos de equilibrio. Uno es simétrico o estático; el otro es dinámico. En el equilibrio simétrico, la organización de fuerzas está centrada, todo queda a la misma distancia del centro de la imagen. Esto lo podemos crear situando el sujeto de una fotografía justo en el centro del encuadre. En la analogía de la báscula, el punto de equilibrio se sitúa justo por encima del fulcro. Otra forma de conseguir el mismo equilibrio estático consiste en colocar dos pesos iguales a cada lado del centro, a distancias iguales. Si se añade una dimensión, se consigue el mismo efecto con varios elementos gráficos organizados alrededor del centro.

El segundo tipo de equilibrio visual opone peso* y fuerzas que son diferentes, y con ello consigue dar fuerza a la imagen. En la escala de peso, un objeto de gran tamaño puede equilibrarse mediante uno pequeño, mientras este último se sitúe suficientemente lejos del fulcro. De forma similar, un elemento gráfico de pequeño tamaño puede oponerse con éxito a uno dominante, mientras esté situado cerca del borde del encuadre. La oposición mutua es el mecanismo por el cual se logra la mayor parte del

equilibrio. Por supuesto, es un tipo de contraste (véase «Contraste», págs. 34-37).

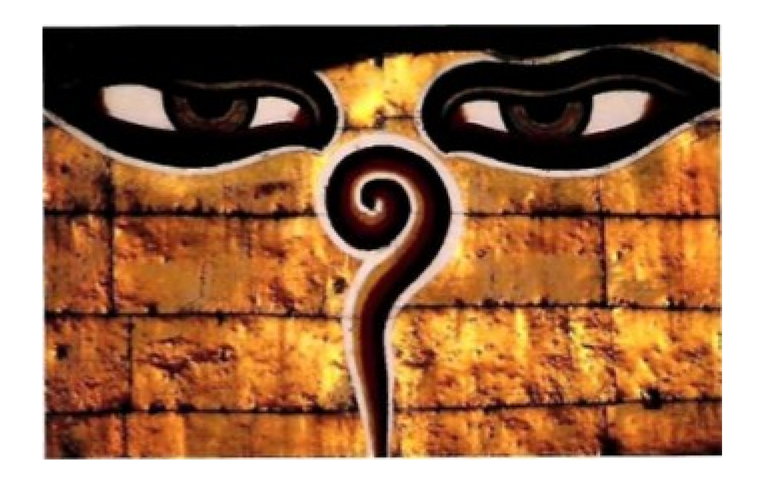
Éstas son las reglas fundamentales del equilibrio visual, pero se han de abordar con cierta precaución. Todo lo que hemos hecho hasta ahora es describir el modo en que el equilibrio funciona en circunstancias simples. En muchas imágenes interactúan diversos elementos, y la cuestión del equilibrio sólo se puede resolver intuitivamente, en función de las sensaciones visuales. La analogía de la báscula es buena mientras funciona para explicar los principios fundamentales, pero desde luego no recomendaría utilizarla como ayuda para la composición.

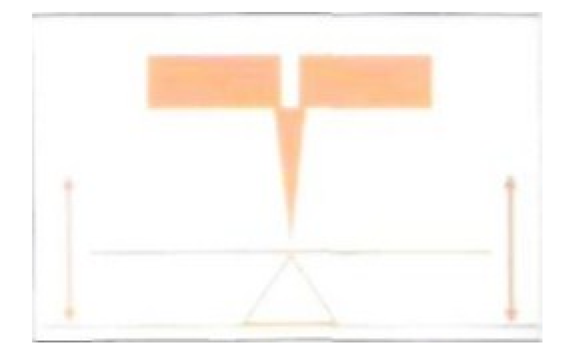
Aparte de esto, una consideración mas crucial es si el equilibrio es deseable o no. Ciertamente, el cerebro y el ojo necesitan equilibrio, pero no es necesario en el trabajo del arte o la fotografía. Georges Seurat, el pintor neoimpresionista, decía que el arte es «armonía», pero como liten apuntó, confundía un medio artístico con su propio fin. Si aceptamos una definición de buena fotografía como la creación de imágenes que producen una sensación tranquila y satisfactoria, los resultados serían un poco flojos. Una fotografía expresiva no siempre es armoniosa, tal como se puede ver constantemente en las páginas de este libro. Retomaremos este tema más adelante, pues subraya muchas decisiones sobre el diseño no sólo de un modo obvio —dónde ubicar el centro de interés, por ejemplo—, sino también en el sentido de cuanta tensión o armonía se debe crear. En definitiva, la elección es personal y no está determinada por la vista o por el sujeto.

En la composición de la imagen, los polos son simetría y excentricidad. La simetría es un caso especial y perfecto de equilibrio muy rígido y no siempre satisfactorio. En el tipo de escenas que un fotógrafo suele encontrar no es

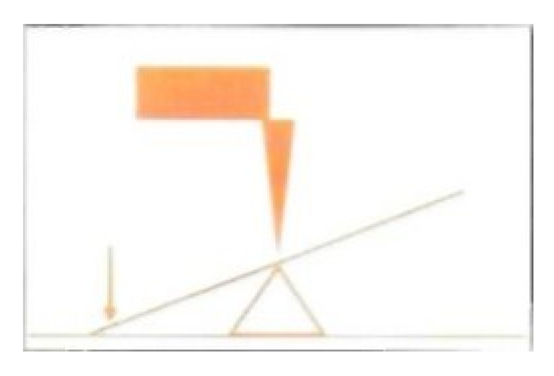
particularmente común. Tendría que especializarse en un grupo de cosas que reúna principios simétricos, como arquitectura o conchas, para sacar provecho de la simetría. Por esta razón, puede resultar atractiva.

EQUILIBRIO Y DESEQUILIBRIO ESTÁTICO Utilizando la analogía de la bascula, piense en una imagen equilibrada en su centro. En esta toma próxima de los ojos, en la stupa budista de Swayambunath, Nepal, la simple disposición de los elementos es simétrica, la organización está apoyada exactamente sobre el fulcro; las fuerzas se hallan equilibradas uniformemente. Si eliminamos un elemento (aquí digitalmente para mostrar el ejercicio), el centro visual de gravedad se desplaza hacia la izquierda y el equilibrio se deshace. La tendencia natural seria desviar la vista hacia la izquierda.







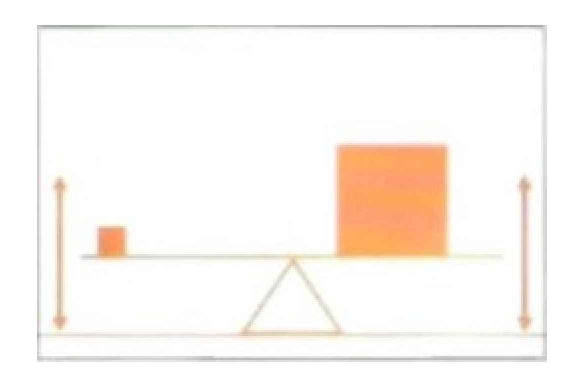


RATIOS, ARMONÍA Y EQUILIBRIO La creencia de que existen naturalmente proporciones Ideales se remonta a la época de Pitágoras, cuyo pensamiento estaba dominado por las matemáticas, asi como por el misticismo. Una creencia fundamental era que la realidad está ordenada numéricamente. En su disertación sobre la creación del universo, Stobaeus escribió: «Las cosas que eran similares y del mismo tipo no tenían necesidad de armonía, pero aquellas que eran diferentes y de tipo y orden distintos precisaban unificarse para crear armonía si iban a englobarse en un universo ordenado». En música, por ejemplo, una escala que produce sonidos armónicos (agradables) necesita tener notas con una ratio consistente. La idea de armonía natural se puede extender a otros campos, como las proporciones visuales. Arístides (530-468

a. C.) escribió acerca de la pintura que «veremos que la pintura no consigue nada sin la ayuda de los números y las proporciones: a través de los números se consiguen las medidas proporcionadas de los cuerpos y las mezclas de colores, y de ahí surge la belleza de las imágenes». Sin embargo, muchas veces en la historia del arte se ha producido un conflicto entre aquellos que buscaban inspiración en las matemáticas, un orden armónico, y aquellos que encontraban esta asociación estéril y agobiante, el pintor William Blake, por ejemplo. (Véanse también págs. 118-121.)

EQUILIBRIO DINÁMICO El equilibrio dinámico opone dos sujetos o áreas desiguales. De igual modo que un peso ligero puede equilibrar una masa mayor alejándose del fulcro, los elementos grandes y pequeños de una imagen se pueden equilibrar colocándose cuidadosamente en el encuadre. En esta imagen, el contenido de la parte superior derecha —caracteres chinos— incrementa su importancia visual (véanse páginas 98-99 para más información sobre el peso visual).





SIMETRÍA BILATERAL Ciertos tipos de sujeto son naturalmente simétricos alrededor de su eje, como esta barca de pesca griega vista desde la proa. La arquitectura también entra C a esta categoría, igual que las tomas frontales de muchas criaturas vivas (por ejemplo, el rostro humano). La precisión es particularmente importante en- una composición simétrica, ya que la más mínima falta de alineación destaca de inmediato y puede parecer un fallo.



EQUILIBRIO Y GRAVEDAD Hay una tendencia natural a aplicar nuestra experiencia con la gravedad 0 Imágenes y encuadres. Como veremos en el capítulo 3, las líneas verticales expresan la gravedad actuando de arriba abajo, mientras que las bases horizontales proporcionan una superficie plana de soporte. Probablemente, éste sea el

motivo por el que la ubicación de un elemento dominante en el encuadre tiende a ocupar una posición bajo, sobre todo si la orientación es vertical (véase pág. 26). El pintor y profesor Maurice De Sausmarez escribió sobre una estructura vertical por encima de una horizontal: «Las dos juntas producen una sensación profundamente satisfactoria, quizá porque unidas simbolizan la experiencia humana de equilibrio absoluto, de permanecer derecho sobre un suelo nivelado».

TENSIÓN DINÁMICA

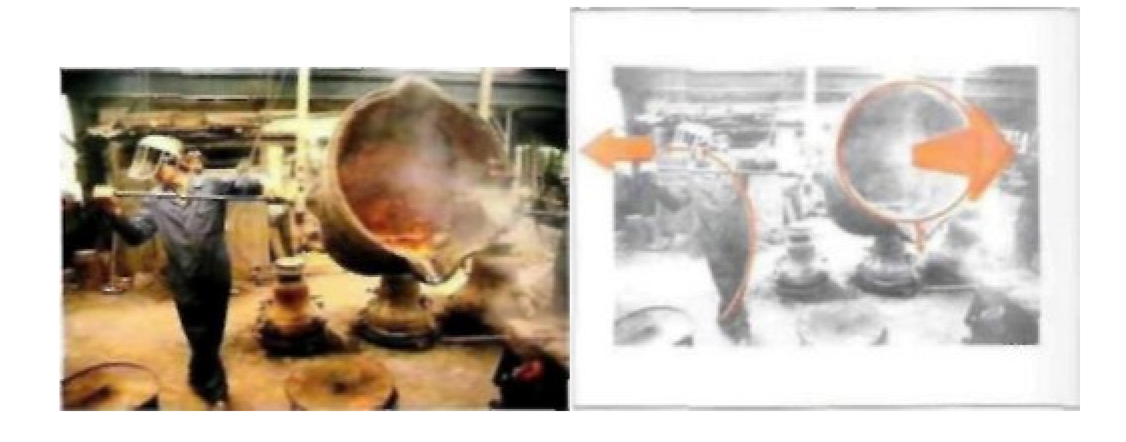
Ya hemos visto cómo algunos de los elementos gráficos fundamentales tienen más energía que otros: las diagonales, por ejemplo. También, algunas construcciones de diseño son más dinámicas; el ritmo crea fuerza y actividad, y la ubicación excéntrica de objetos induce tensión, pues el ojo trata de crear su propio equilibrio. Sin embargo, en lugar de pensar en una imagen como equilibrada o desequilibrada, podemos considerarla en términos de su tensión dinámica. Esencialmente, consiste en hacer uso de la energía inherente en varias estructuras y utilizarla para mantener la vista alerta y desplazar la atención del centro de la imagen. Es lo opuesto al carácter estático de las composiciones formales.

Es necesario actuar con algo de precaución, simplemente porque introducir tensión dinámica en una imagen parece un sistema muy fácil e inmediato de atraer la atención. En una fotografía, el uso de colores intensos y vibrantes tiene una efectividad instantánea, pero puede resultar manido si se usa de forma continuada. Del mismo modo que una técnica de diseño puede resultar intensa y obvia cuando se ve por primera vez, la tensión dinámica

tiende a perder efectividad, pues su efecto se disipa con mucha rapidez y el ojo pasa a la siguiente imagen.

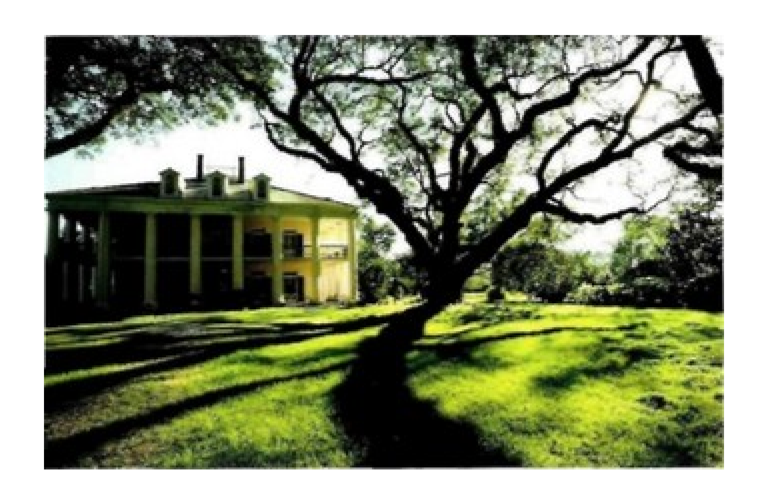
Las técnicas para lograr tensión dinámica son, sin embargo, bastante directas, como muestran estos ejemplos. Aunque es preferible no reducirlas a una fórmula, la combinación ideal es una variedad de diagonales en diferentes direcciones, lineas opuestas y cualquier dispositivo estructural que conduzca la vista hacia el exterior, preferiblemente en direcciones conflictivas. Esto proporciona un argumento, por ejemplo, en contra del uso de estructuras circulares de cercamiento, y sugiere que se puede hacer un buen uso de lineas visuales en estado latente (véanse págs. 82-83).

FUNDICIÓN DE CAMPANAS Las lineas visuales y la dirección en la que los objetos parecen estar orientados son responsables de las lineas divergentes de la imagen. El hombre mira a la izquierda y la línea de su postura contribuye a ello. La tolva llena de metal fundido está orientada hacia delante y a la derecha. Ambos entablan una lucha visual.



PASEO DE ROBLES Las lineas divergentes y el movimiento son la clave para crear tensión dinámica. Aquí,

las ramas de un árbol y su intensa sombra curvada imprimen un fuerte movimiento hacia el exterior, exagerado por el gran angular de 20 mm (Ife, longitud focal equivalente). La distorsión y la ubicación del edificio hacen que parezca moverse hacia la izquierda, fuera del encuadre.





COLINA DE ALGODÓN Al sur de Jartum, dos mujeres sudanesas recogen algodón fresco con destreza. Un objetivo gran angular exagera la geometría de la Imagen cerca de los bordes del encuadre. De una secuencia de varias tomas, la elegida aquí es la que transmite mayor energía y movimiento, porque las líneas y los gestos dirigen la atención hacia fuera, a la izquierda y a la derecha.





SUJETO Y FONDO

Estamos condicionados a aceptar la idea de un fondo. En otras palabras, desde nuestra experiencia visual normal asumimos que en la mayoría de las escenas hay algo que miramos (el sujeto) y un entorno sobre el que destaca o en el que se ubica (el fondo). Uno avanza, el otro retrocede. Uno es importante, y la razón para tomar fotografías; el otro está ahí sólo porque debe ocupar el resto del encuadre. Como ya vimos, éste es un principio esencial de la teoría gestáltica. En la mayoría de las situaciones fotográficas, esto es esencialmente cierto. Seleccionamos algo como el propósito de la imagen, y lo más probable es que sea un objeto discreto o un grupo de objetos. Puede ser una persona, un bodegón, un grupo de edificios, una parte de algo. Lo que está detrás del foco de interés es el fondo, y en muchas imágenes bien diseñadas complementa el sujeto. A menudo, ya sabemos cuál será el sujeto antes de captar la imagen. El principal punto de interés está decidido: quizá una figura humana, un caballo o un coche. Si es posible controlar las condiciones de la fotografía, la siguiente decisión puede ser elegir el fondo: esto es, decidir cuál de los entornos disponibles mostrará el sujeto de la mejor forma posible. Esto sucede tan a menudo, como se puede

comprobar estudiando la mayoría de las fotografías de este libro, que apenas merece atención.

Sin embargo, hay circunstancias en que el fotógrafo puede elegir cuál de dos componentes en una escena va a ser el sujeto y cuál el fondo que servirá de marco. Esta oportunidad ocurre cuando se da cierta ambigüedad en la imagen, y es de ayuda disponer de un mínimo de detalle realista. En este punto, la fotografía se encuentra en cierta desventaja inicial respecto a la ilustración. En concreto, el espectador sabe que la imagen es de algo real, y por tanto la vista busca claves.

Algunos de los ejemplos más puros de relaciones ambiguas figura/fondo se encuentran en la caligrafía japonesa y china, donde los espacios blancos entre los trazos de pincel son igual de activos y coherentes que los caracteres negros. Cuando la ambigüedad resulta mayor, se da un cambio de percepción. En un momento, los tonos oscuros avanzan, en otro retroceden. Dos imágenes enlazadas fluctúan hacia atrás y hacia delante. Las condiciones previas para ello son bastante simples. En la imagen tiene que haber dos tonos, que deberían contrastar todo lo posible. Finalmente, debería haber claves limitadas en el contenido de la imagen sobre lo que hay enfrente.

Lo importante no es cómo hacer fotografías ficticias, sino cómo utilizar o eliminar la ambigüedad en la relación entre sujeto y fondo. Los dos ejemplos mostrados aquí, ambos siluetas, utilizan la misma técnica que la caligrafía: el fondo real es más claro que el sujeto real, lo que provoca que se proyecte hacia delante; ambas partes son casi iguales; las formas no resultan completamente obvias a primera vista. Sin embargo, un momento de estudio basta para que sean reconocibles. La ambigüedad figura/fondo se utiliza no

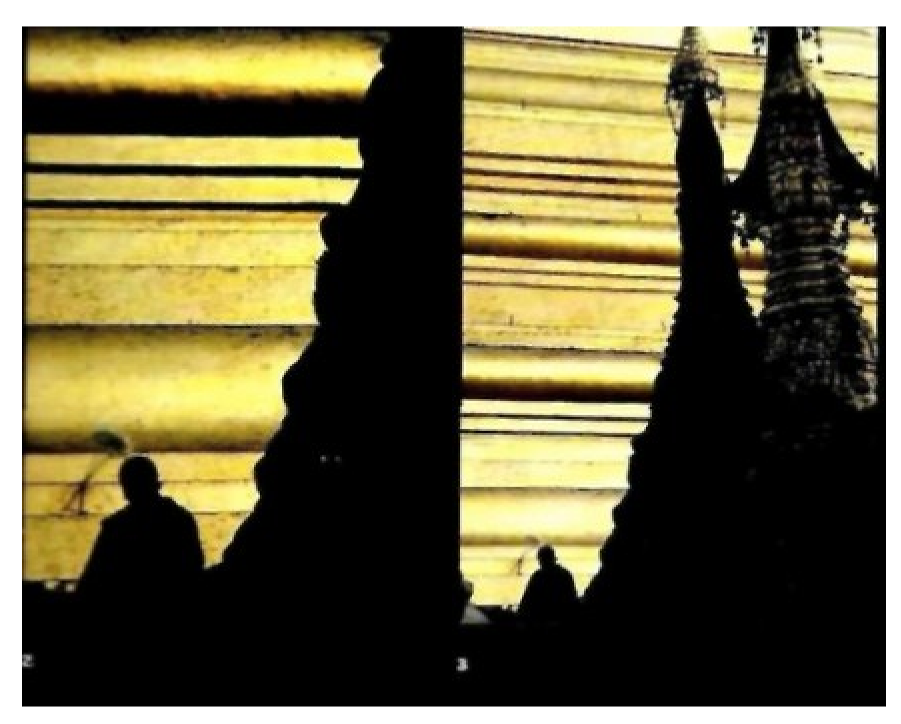
como un intento de crear una ilusión abstracta, sino para añadir cierta tensión óptica e interés a las imágenes.

VENTANAS Una escena del patio de una casa nubia vista a través de dos ventanas, en el norte de Sudán. Bajo el intenso sol, el contraste entre la luz y la nombra es extremo. Recortar el encuadre cuidadosamente para que las partes de luz y sombra sean iguales crea una cierta ambigüedad entre el sujeto y el fondo, acentuada porque normalmente se espera que la luz destoque sobre la oscuridad.



MONJE EN BIRMANIA Esta serie de tornas cada vez más próximas muestra la silueta de un monje rezando junto a una stupa contra la pared dorada de una gran pagoda. La secuencia, de izquierda a derecha, pasa de una imagen directa y obvia a cierta ambigüedad. El reencuadre final está diseñado para que las zonas de luz y sombra presenten el mismo tamaño. El fondo de color claro crea una alternancia visual que incrementa las propiedades abstractas.







RITMO

Cuando en una escena hay varios elementos similares, su organización puede establecer, bajo condiciones especiales, una estructura visual rítmica. La repetición es un ingrediente necesario, pero sin nada más no garantiza una sensación de ritmo. Como el ritmo en una pieza musical, el ritmo óptica en una totograria puede variar de completamente regular a sincopado.

Para apreciar el ritmo en una fotografía, se precisa tiempo y el movimiento del oro Las dimensiones del encuadre, por tanto, establecen algunos limites, de modo que lo que se puede ver no es mucho mas que una frase rítmica. Sin embargo, el ojo y la mente extienden naturalmente lo que ven (la ley gestáltica de continuación óptima) y asumen la continuación del ritmo en una fotografía como la de una lila de soldados (véase pág. 183). De esta forma, un flujo repetido de imágenes se percibe mas largo de lo que se ve en realidad.

El ritmo es una característica del modo en que los ojos exploran la imagen, tanto como la repetición Es más intenso mando cada culo en el compás anima a la vista a desplazarse como en el ejemplo de la derecha). La tendencia natural del ojo a moverse de lado a lado (véanse

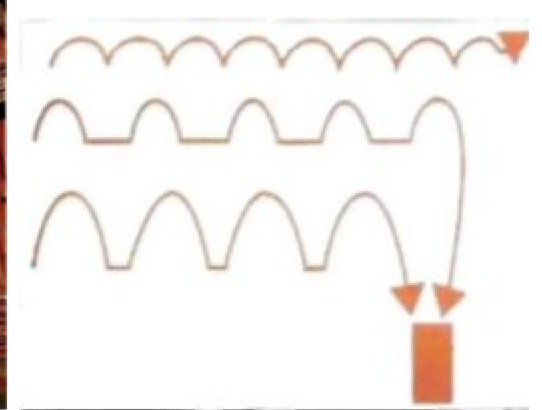
págs. 12-15) es particularmente obvia, pues el ritmo precisa dirección y flujo a fin de resultar vivo, Por tanto, el movimiento rítmico por lo general sube y baja, pues un ritmo vertical se percibe con mucha mayor dificultad. El ritmo produce una fuerza considerable en una imagen, como lo hace en la música. Tiene Ímpetu, y debido a ello transmite una sensación de continuidad. Una vez el ojo reconoce la repetición, el espectador asume que la repetición continúa más allá del encuadre.

El ritmo también es una característica de la arción repetitiva, por lo que tiene un significado práctico real en la fotografía de actividades laborales y similares. El la fotografía principal (véase pág siguiente) de un guipo de campesinos indios en el campo, cerca de Madras, el potencial enseguida resulta aparente. La primera fotografía de la secuencia carece de interés, pero sitúa la escena. El trabajo consiste en introducir los granos de arroz, en un cesto, sujetarlo por encima de la cabeza y agitarlo suavemente para que la brisa separe el arroz de la paja. Cada persona trabaja independientemente, pero siempre dos o mas se encuentran en ia misma posición al mismo tiempo Era cuestión de esperar el momento en que tres figuras hicieran un gesto al unisono y de encontrar un punro de vista que las alineara de modo que el ritmo adquiriese su efecto máximo. No nay segundad de conseguirlo alguien podría dejar de trabajar—, pero las posibilidades son altas.

RITMO Y PARADA Cuando el ritmo es predecidle, como en esta fachada de un palacio en Jaipur. India, la repetición" suele resultar aburrida. En este caso, una anomalia que interrumpa el ritmo puede incrementar el dinamismo de la Imagen, Aquí, un hombre que barre proporciona la ruptura

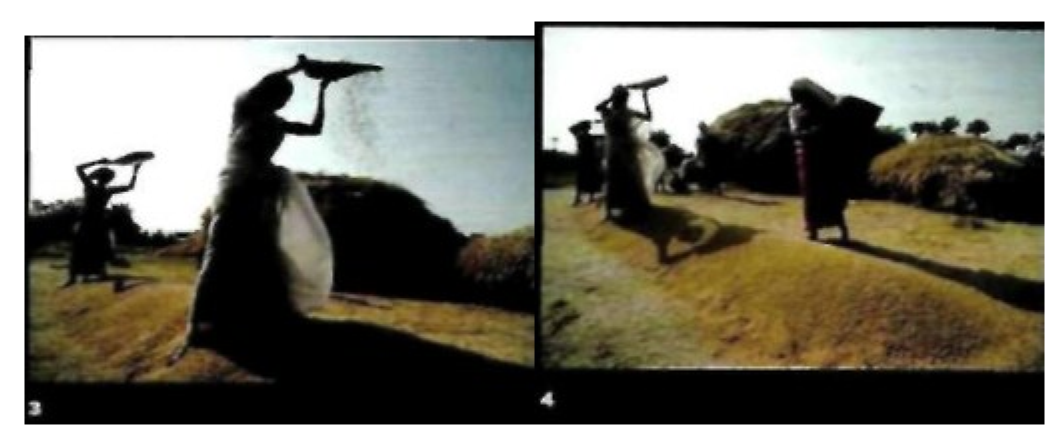
necesaria. Fíjese en que como la vista sigue naturalmente una estructura rítmica de izquierda a derecha es preferible colocar la figura en el extremo derecho con objeto de que la vista tenga tiempo para establecer el ritmo.





DINÁMICA En estas fotografías, tomadas con un gran angular, la acción es intensamente direccional, y Por esta razón las figuras se sitúan a la izquierda del centro, oara que la acción se dirija hacia el interior del encuadre. La postura de la mujer más próxima a la cámara realza la curva. Es típico de estas situaciones» en las que aunque se conoce la actividad, el fotógrafo no tiene ningún control, y se dan numerosas distracciones y sucesos que no se ajustan (por supuesto) al gusto del fotógrafo. Esta secuencia de Imágenes muestra un\ acercamiento gradual de los elementos mayor de lo que tenía en mente el fotógrafo.


1
2


3
4


5



DISEÑO, TEXTURA Y MULTITUD

Igual que el ritmo, el diseño está construido por la repetición, pero a diferencia del ritmo está asociado con el espacio y no con la dirección. Un dibujo no anima al ojo a desplazarse de un modo determinado, sino a vagar por la superficie de la imagen. Como mínimo tiene un elemento de homogeneidad y, como resultado, cierta naturaleza estática. La característica principal de un diseño es que cubre una zona, por lo que las fotografías que muestran el diseño con más fuerza son aquellas donde este se extiende hasta los bordes del encuadre. Entonces se da el fenómeno de continuación, y el ojo asume que el diseño se extiende más allá de los limites físicos. En otras palabras, un borde establece limites; si no se puede ver ninguno, la imagen se ve como parte de una zona mayor.

Al mismo tiempo, cuanto mayor es el número de elementos que se pueden ver en la fotografía, más intensa es la sensación de diseño. Esto se cumple hasta que los elementos individuales resultan difíciles de distinguir, y entonces se convierte en textura. En cuanto al número de elementos, el límite efectivo está entre unos diez y varios cientos. Un ejercicio útil ante una masa de objetos similares es comenzar a una distancia (o longitud focal) que permita

incluir todo el grupo, asegurando que alcance los bordes del encuadre, y luego tomar varias fotografías cerrando progresivamente el encuadre hasta finalizar con cuatro o cinco unidades. En esta secuencia de imágenes habrá una o dos donde el efecto del diseño tenga más fuerza que en el resto. El diseño, en otras palabras, también depende de la escala. Un diseño visto a una escala suficientemente grande adquiere apariencia de textura. La textura es la cualidad básica de una superficie. La estructura de un objeto es su volumen, mientras que la estructura que compone un material es su textura. Como el diseño, viene determinada por la escala. La textura de un trozo de arenisca es la rugosidad de los granos individuales compactados, con un diámetro de una fracción de milímetro. A continuación, piense en la misma piedra de arenisca como parte de un acantilado; la pared del acantilado es ahora la superficie, y la textura está a una escala mucho mayor: las grietas y las crestas de la roca. Por último, piense en una cadena de montañas que contiene este acantilado. Una fotografía de satélite mostrará incluso las montañas más grandes como arrugas en la superficie de la Tierra: su textura. Este tipo de escala repetitiva de textura está relacionada con la geometría fractal.

La textura es un tipo de estructura más que de tono o de color, y por tanto está relacionada principalmente con la sensación del tacto. Incluso sí no podemos alcanzarla y tocarla físicamente, su apariencia funciona a través de este canal sensorial. Esto explica por qué la textura se revela a través de la iluminación —a una escala reducida, sólo la luz muestra el relieve—. Específicamente, la dirección y el tipo de iluminación son importantes. El relieve, y en consecuencia la textura, adquieren mayor relevancia cuando la luz es oblicua, y cuando es dura más que suave y

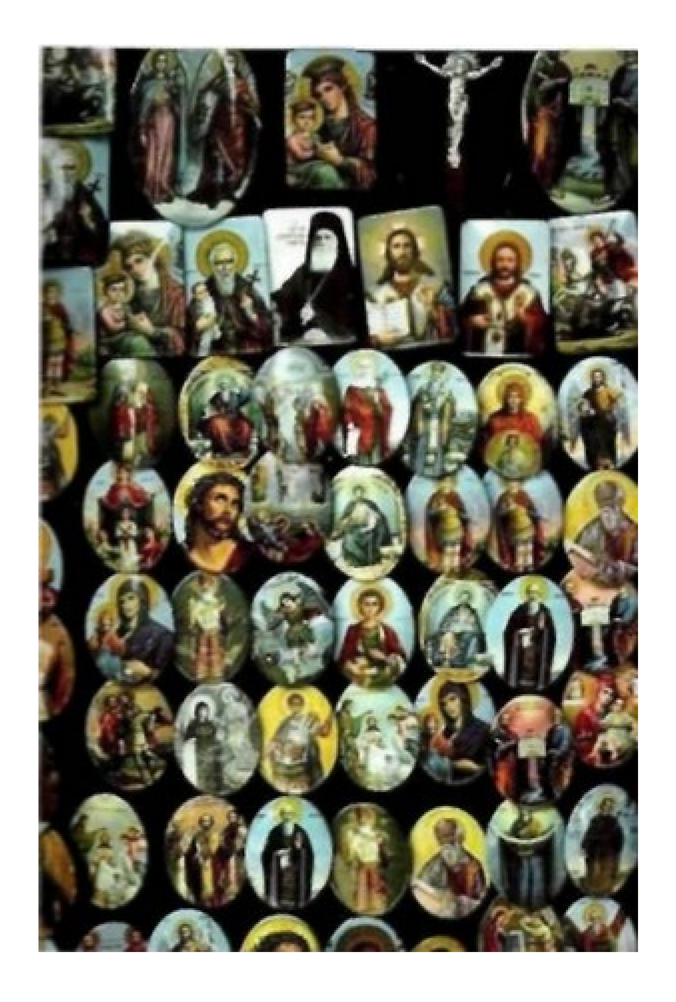
difusa. Estas condiciones se combinan para crear las sombras más nítidas proyectadas por cada elemento de la textura, ya sea el tejido de una tela o las arrugas en un trozo de cuero. Como regla básica, cuanto más fina es la textura, más oblicua y dura ha de ser la luz para poder apreciarla con claridad, excepto cuando la superficie es lisa y reflectante, como una lámina de metal pulido; en este caso, la textura se reemplaza por reflexión (véase pág. 124).

El concepto de multitud está relacionado con el diseño y la textura, aunque tiene un contenido más relevante, como en una manifestación o un banco de peces. El encanto de los números grandes de cosas similares a menudo reside en la sorpresa de ver muchas de ellas en un lugar y de una sola vez. La imagen de la Kaava en La Meca, vista desde uno de los minaretes, por ejemplo, quizá contiene como mínimo un millón de personas, y este hecho es por sí mismo interesante. Un encuadre cerrado sobre el motivo permite creer que continúa indefinidament\1.

MULTITUD Una multitud de sujetos tiene su propio atractivo por su grafismo y por la sensación de sorpresa que causa una cantidad tan elevada. Llenar, o casi llenar, el encuadre es más o menos esencial para este tipo de ejercicio. En este caso, aunque el ángulo de visión es bajo, un teleobjetivo de 600 mm consigue comprimir la escena.



DISEÑO REGULAR Filas ordenadas y otras disposiciones geométricas de multitud de cosas crean diseños regulares. La alineación en un ejemplo como éste no resurta particularmente atractiva, y el interés de la fotografía depende mucho de la naturaleza del objeto: unos cuellos de botella serían menos atractivos que estas pequeñas placas religiosas. Fíjese en que la sensación de diseño depende de la escala y del número; un reencuadre lo echaría a perder.



DISEÑO IRREGULAR Para que unos objetos irregulares dibujen una forma geométrica han de estar agrupados; la irregularidad no es tan desordenada como puede parecer. La efectividad de un diseño también depende del área que cubre. Si los elementos alcanzan los bordes del encuadre, como en esta fotografía, el ojo asume que continúan más allá.



ROMPER EL DISEÑO Los diseños tienden a carecer de dirección, y a menudo forman mejores fondos que sujetos.

En este ejemplo, sin embargo, el sujeto es el conjunto de perlas recién sacadas de una granja en Tailandia. Para dar idea de cantidad, se organizaron de modo que excedieran los cuatro bordes, pero para crear una imagen desorganizada se incluyó un elemento visual contrastante —una perla barroca descolorida—, que rompe el diseño para enfatizarlo.



ILUMINACIÓN OBLICUA DIRECTA Para revelar el máximo de textura debe iluminarse en ángulo oblicuo con una fuente directa y sin difuminar. El sol en un día despejado es la fuente de luz más dura, y aquí, casi paralelo a esta verja de hierro forjado, consigue que la textura domine la Imagen.



PERSPECTIVA Y PROFUNDIDAD

Una de las paradojas de la visión es que, por un lado, la imagen proyectada en la retina obedece a las leyes de la óptica y muestra los objetos distantes más pequeños que los cercanos, y por el otro, el cerebro, si dispone de claves suficientes, reconoce su tamaño real. Y en una escena el cerebro acepta ambas realidades —objetos distantes pequeños y al mismo tiempo a escala real—. Lo mismo sucede con la perspectiva lineal. Los lados paralelos de una carretera que se estrecha en la distancia convergen, pero al mismo tiempo se perciben rectos y paralelos. La explicación para este fenómeno se conoce como «escala constante» o «constancia de escala», un mecanismo perceptual poco entendido que permite a la mente resolver las inconsistencias de la profundidad. En fotografía, dado que la imagen registrada es puramente óptica, los objetos distantes aparecen sólo pequeños y las lineas paralelas convergen. Como en pintura, la fotografía debe perseguir varias estrategias para enfatizar o reducir la sensación de profundidad. Las imágenes funcionan bajo su propio marco de referencia, no el de la percepción normal. La constante relación de la fotografía con escenas reales hace que la sensación de profundidad en una imagen sea siempre

importante, y esto a su vez influye sobre el realismo de la fotografía. En un sentido más amplio, la perspectiva es la apariencia de los objetos en el espacio y su relación entre ellos y el espectador. Más habitualmente, en fotografía se utiliza para describir la intensidad de la impresión de profundidad. Los distintos tipos de perspectiva y otros controles de la profundidad se describirán en breve, pero antes deberíamos considerar cómo utilizarlos. Dada la habilidad para diferenciar la perspectiva, ¿bajo qué condiciones ayuda a la fotografía a realzar o reducir la sensación de profundidad? Una sensación de profundidad potenciada a través de la perspectiva tiende a mejorar la sensación que experimenta el espectador de estar frente a una escena real. Saca más provecho de las cualidades representativas del sujeto, y menos de la estructura gráfica.

Los siguientes tipos de perspectiva contienen las principales variables que afectan nuestra sensación de profundidad en una fotografía. Cuál sea la que domine dependerá de la situación, si como del fotógrafo.

PERSPECTIVA LINEAL En imágenes de dos dimensiones es, en general, el tipo dominante de perspectiva. Se caracteriza por la convergencia de las líneas. Estas líneas son paralelas en la mayoría de las escenas, como los lados de una carretera y la parte superior e inferior de un muro, pero si se alejan de la cámara parecen converger hacia uno o más puntos de fuga. Si continúan en la imagen una distancia suficiente, acaban encontrándose en un punto real. Si la cámara está nivelada y la imagen es un paisaje, las líneas horizontales convergerán en el horizonte. Si la cámara se inclina hacia arriba, las lineas verticales, como los lados de un edificio, convergerán hacia una parle no especifica del cielo;

visualmente, para la mayoría de la gente esto es más difícil de aceptar que una imagen normal.

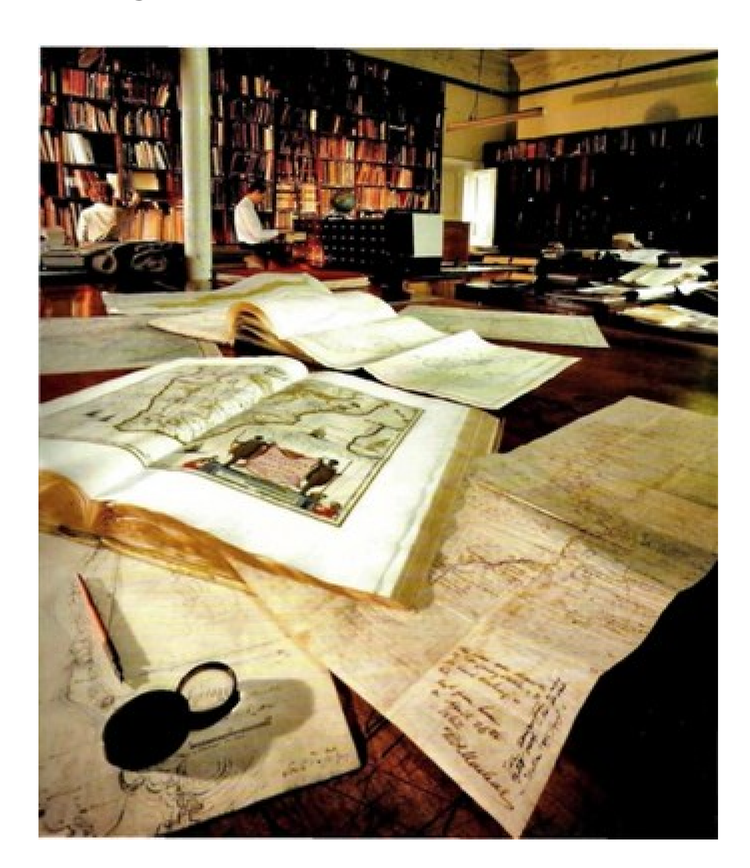
PERSPECTIVA

MODOS DE REFORZAR LA PERSPECTIVA	MODOS DE DEBILITAR LA PERSPECTIVA
Elija un punto de vista que muestre diferentes distancias.	Modifique el punto de vista de modo que diferentes distancias en la escena aparezcan como planos desconectados; cuantos menos, mejor.
Un objetivo gran angular potencia la perspectiva lineal si se encuadran las partes más próximas de la escena, y puede mostrar una amplia gama de distancias entre el primer plano y el fondo.	Un teleobjetivo comprime los planos, reduciendo la perspectiva lineal en escenas distantes.
Coloque sujetos	Coloque sujetos

de tonos cálidos contra fondos de tonos fríos.	de colores frios contra fondos de colores cálidos.
Utilice Iluminación más directa, menos difusa.	Utilice luz frontal y difusa, sin sombras.
Mediante la iluminación o la ubicación mantenga los tonos brillantes en el primer plano y los oscuros detrás.	Ecualice o invierta la distribución de tonos, de modo que los objetos claros no aparezcan en el primer plano.
Cuando sea posible, incluya objetos de tamaño conocido a diferentes distancias para proporcionar una escala reconocible. Lo ideal seria que los objetos tuvieran un tamaño similar.	Maximice la profundidad de campo para que toda la fotografía esté nítidamente enfocada. Con una cámara de gran formato o un objetivo descentrable, utilice los movimientos para incrementar la nitidez general.
Permita que el desenfoque de la imagen	Reduzca la neblina atmosférica mediante un

aumente con la distancia.	filtro ultravioleta o polarizados

OBJETIVOS DESCENTRABLES Imagen tomada con un objetivo descentrable, que consigue registrar con nitidez los textos más próximos y la parte más alejada de la habitación. Este objetivo inclina los elementos del objetivo respecto al sensor, que a su vez sitúa el plano focal de la imagen con un ángulo más oblicuo respecto al sensor.



En el proceso de convergencia, todas o la mayoría de las líneas se convierten en diagonales, y esto, como veremos en las páginas 76-77, induce tensión visual y sensación de movimiento. El movimiento en si mismo contribuye a dar sensación de profundidad, al igual que las Unías conducen la vista hacia dentro y hacia fuera de la escena. Por tanto, por asociación todas las líneas diagonales sugieren

profundidad e incluyen sombras que, si se ven oblicuamente, pueden interpretarse como líneas. Así, el sol directo, sobre todo cuando está cerca del horizonte, realza la perspectiva si la sombra que proyecta es diagonal. El punto de vista determina el grado de convergencia, y cuanto más agudo es el ángulo de visión respecto a la superficie, mayor es la convergencia, al menos hasta que la cámara está cerca del nivel del suelo, donde la convergencia es tan acusada que desaparece.

La longitud focal del objetivo es otro factor importante en la perspectiva lineal. Si se apuntan dos objetivos de diferente longitud focal hacia el punto de fuga de una escena, el gran angular mostrará la mayoría de las diagonales en el primer plano, que tienden a dominar la estructura de la imagen. Por ello, los objetivos gran angular realzan la perspectiva lineal, mientras que los teleobjetivos tienden a comprimirla.

PERSPECTIVA DECRECIENTE Este término está relacionado con la perspectiva lineal, y de hecho es una parle de ella. Imagine una columna de árboles idénticos a ambos lados de una carretera. Una imagen que capte la longitud de la carretera producirá la convergencia habitual de la línea de árboles, pero éstos parecerán progresivamente más pequeños. Esto se conoce como perspectiva decreciente, y funciona con efectividad con objetos idénticos o parecidos a diferentes distancias.

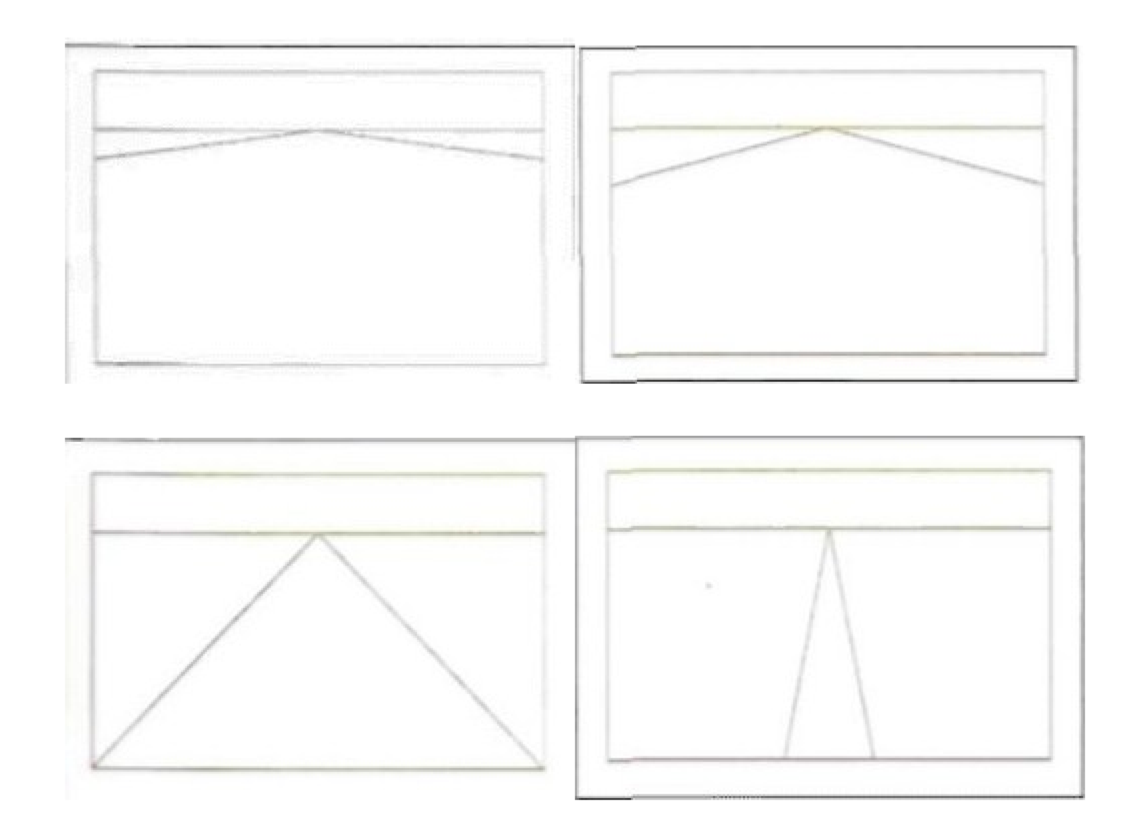
Por razones similares, cualquier cosa de tamaño reconocible proporcionará un estándar de escala: en el lugar apropiado de la escena, ayuda a establecer la impresión de perspectiva. La ubicación está asociada con la perspectiva decreciente (se asume que los elementos de la parte inferior del encuadre se situan en el primer plano), y

también la superposición, ni el contorno de un objeto se superpone a otro, se asume que está delante).

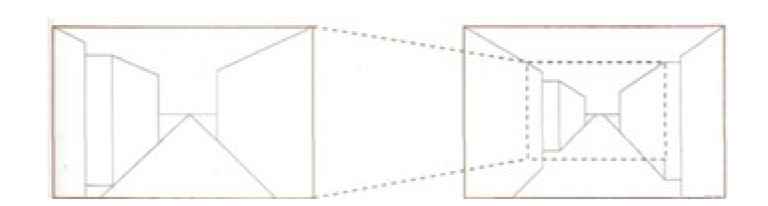
PERSPECTIVA LINEAL Un gran angular de 20 mm (Ife), con un punto de vista apropiado, reproduce los lados paralelos del Muro de Adriano, en el norte de Inglaterra, como líneas convergentes en la distancia, lo que proporciona las condiciones clásicas para una marcada perspectiva lineal. La altura de la cámara por encima del muro determina la distancia vertical visible en la fotografía. Ésta, a su vez, determina el grado de convergencia (véase pág. 55).



CONVERGENCIA Y ABERTURA El ángulo de visión respecto a la superficie que dibujan las lineas convergentes determina la intensidad del efecto de la perspectiva. Un ángulo demasiado abierto se lee con dificultad, mientras que un ángulo muy agudo muestra poca convergencia.



CONVERGENCIA Y LONGITUD FOCAL El mismo punto de vista con objetivos de distinta longitud Focal. Cuanto menor es fa focal, mayor es la convergencia.



PERSPECTIVA AÉREA La calima atmosférica actúa como un filtro: reduce el contraste en las partes distantes de una escena y aclara el tono. La familiaridad con este efecto (horizontes pálidos, por ejemplo) permite a los ojos utilizarlo como clave de profundidad. Las escenas neblinosas parecen más densas de lo que realmente son debido al efecto de la perspectiva aérea, lo que se puede realzar utilizando iluminación a contraluz, como en el

ejemplo inferior, y más aún si no se utilizan filtros (como los diseñados para bloquear la radiación ultravioleta) que reduzcan la neblina. Si se encuadran escenas distantes, un teleobjetivo revela mejor la perspectiva aérea que un gran angular, pues muestra menos detalle de las cosas cercanas, que tienen poca neblina entre ellas y la cámara. En la conversión de una imagen en color a blanco y negro (con un mezclador de canales), el efecto se enfatiza si se favorece el canal azul.

PERSPECTIVA TONAL Aparte del efecto luminoso que tiene la neblina en escenas distantes, los tonos claros parecen avanzar y los tonos oscuros retroceder. Por tanto, un objeto claro enmarcado en un fondo oscuro generalmente destaca con un marcado efecto de profundidad. Esto se puede controlar situando los sujetos con cuidado o mediante la iluminación. Proceder a la inversa, como vimos en las páginas 46-47, crea una ambigüedad entre sujeto y fondo.

PERSPECTIVA CROMÁTICA Los colores cálidos tienden a avanzar y los colores frios a retroceder. Por tanto, aparte de otros factores, un sujeto rojo o naranja contra un fondo verde o azul transmitirá profundidad exclusivamente por razones ópticas. De nuevo, un posicionamiemo apropiado sirve para controlar la imagen. Cuanto mis intensos sean los colores, mayor será el efecto, pero si hay una diferencia de intensidad, debería ser a favor del primer plano.

NITIDEZ Una buena definición sugiere proximidad, y cualquier objeto que cree una diferencia en nitidez a favor del primer plano realza La impresión de profundidad. La

neblina produce este efecto. Sin embargo, el control más efectivo es el enfoque. Si hay una diferencia de nitidez en la imagen, la interpretamos como una clave de profundidad, ya sea que el primer plano este fuera de foco, lo esté el fondo o ambos.



PERSPECTIVA AÉREA Los tonos progresivamente más claros indican un incremento de la neblina, lo que transmite profundidad. El efecto se da con mayor intensidad en escenas a contraluz, como ésta.



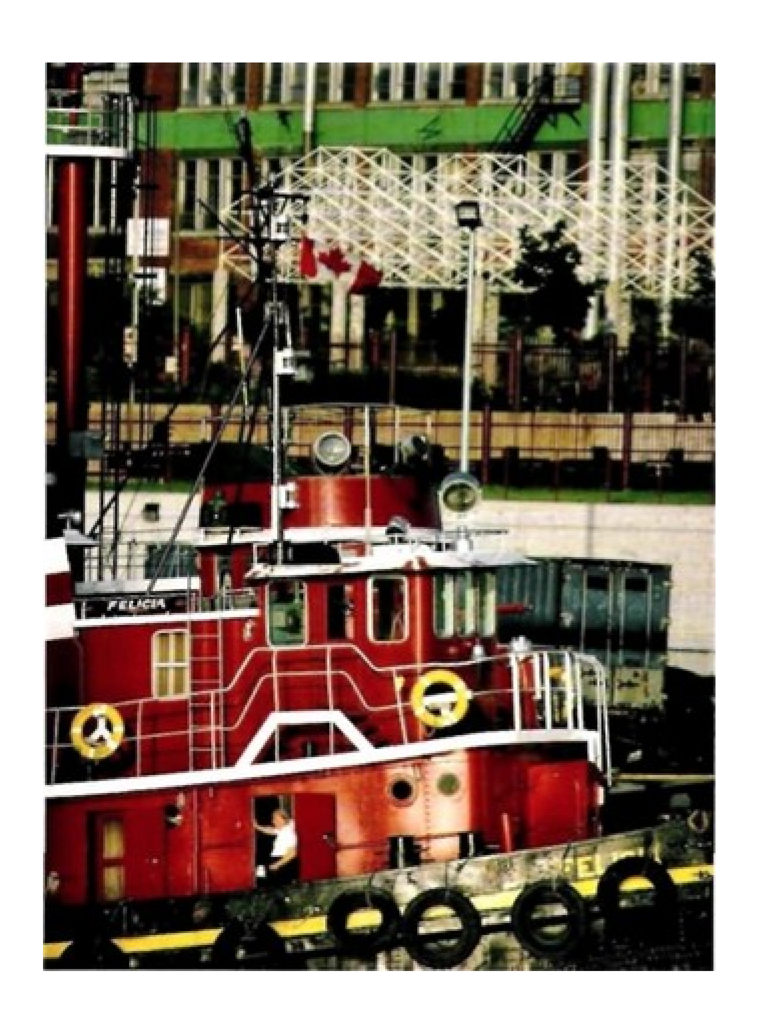
PERSPECTIVA DE REDUCCIÓN Grupo de arcos conmemorativos en la provincia de Anhul. China. El ojo asume que son idénticos. Su tamaño, progresivamente más

pequeño, crea una intensa sensación de profundidad. La niebla favorece además una perspectiva aérea.



NITIDEZ Un enfoque selectivo establece profundidad aprovechando dos recursos de la percepción. Uno es atraer la atención hacia las áreas con mayor densidad de información (es decir enfocadas). El otro es nuestra experiencia en la observación de fotografías, que nos indica que un área desenfocada superpuesta a un área enfocada está delante. En esta imagen de una aldea de montaña en el norte de Tailandia hay además uncomponente psicológico: la sensación de estar observando desde fuera de la comunidad.

FALTA DE PERSPECTIVA AÉREA La iluminación frontal y una atmósfera limpia son las dos condiciones que reducen la perspectiva aérea, como en esta fotografía de un muelle tomada a primera hora de la mañana. Los tonos y el contraste local en el fondo y en el primer plano son muy similares, y proporcionan poca sensación de profundidad.


FELICIA

PESO VISUAL

Tan obvio como tópico es que lo que más miramos es lo que más nos interesa. Esto significa que cuando empezamos a mirar algo, ya sea una escena real o una imagen, recurrimos a nuestro «conocimiento almacenado» a través de la experiencia. Investigaciones recientes sobre la percepción lo confirman; Deutsch y Deutsch (1963) proponían «un plus de importancia» como factor principal en la atención visual. Esto es crucial para decidir cómo se observan las fotografías, porque además de la composición, ciertos tipos de contenido hacen más que otros por captar la atención visual. Por supuesto, filtrar la idiosincrasia es difícil, pero existen algunas generalizaciones útiles. Ciertos sujetos tienden a atraer a la gente más que otros, ya sea porque hemos aprendido a esperar más información de ellos o porque estimulan nuestras emociones o deseos.

Los sujetos más atractivos son las partes clave del rostro humano, especialmente los ojos y la boca, seguramente porque ahí es de donde extraemos la mayoría de nuestra información para decidir cómo reaccionará alguien. De hecho, investigaciones sobre el sistema nervioso han revelado que existen módulos específicos del cerebro para reconocer caras y otros para reconocer manos, lo que

prueba de forma clara lo importantes que son estos motivos visualmente.

Otro tipo de sujeto por el que la vista siente atracción es la escritura —de nuevo, algo con un valor informativo muy elevado—. En fotografía social, por ejemplo, los letreros y las vallas publicitarias tienden a desviar la atención, y el significado de las palabras puede añadir otro nivel de interés (considere una palabra pensada para impresionar, como a veces se utiliza en publicidad). Incluso si la lengua es desconocida para el espectador (por ejemplo, la imagen de la página 42 para cualquiera que no hable chino), sigue captando su atención. Ansel Adams, a propósito de una fotografía sobre grabadores de tumbas, escribió: «Las inscripciones en una lengua extranjera pueden poseer una cualidad estética, no modificada por la imposición del significado»; pero la prueba incuestionable de que tenían cualidades visuales era que representaban un lenguaje.

Además de los sujetos «informativos», existe una clase todavía más amplia y difícil de definir que resulta atractiva para las emociones. Incluye la atracción sexual (imágenes eróticas y pornográficas), la ternura (cachorros, por ejemplo), algo horroroso (escenas de muerte y violencia), algo desagradable, moda, productos deseables y novedades. Las reacciones que estos sujetos provocan dependen principalmente de los intereses individuales del espectador.

No hay modo de equilibrar con precisión todos estos «factores» pero a un nivel intuitivo es bastante fácil hacerlo mientras el fotógrafo sea consciente de los distintos grados de atracción. Todos estos factores también se han de valorar teniendo en cuenta los complejos modos en que la forma de la imagen —los elementos gráficos y los colores-dirige la atención.

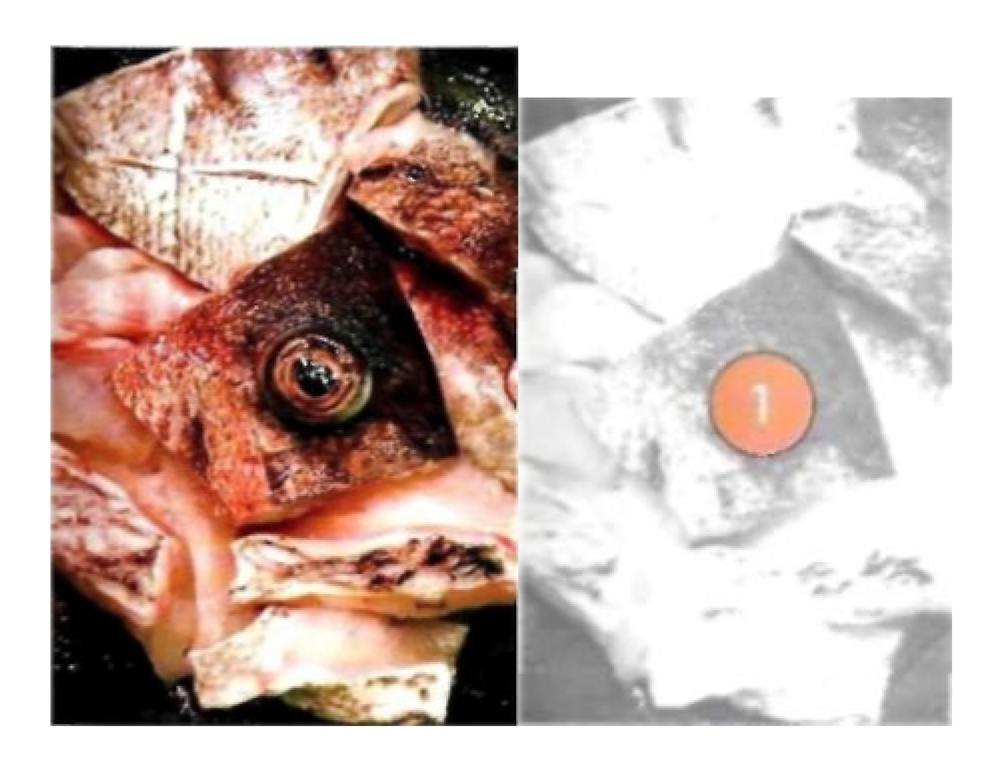
CALLE DE BENARES En esta escena callejera, en la India, el centro de Interés reside en el hombre que hace lo que a buen seguro es un trabajo extremadamente desagradable y posiblemente peligroso. Sin embargo, como sucede muy a menudo en la India, cualquier retraso en la toma da como resultado que la gente se amontone para mirara la cámara, algo que no deseaba, aunque era Inevitable dado el tiempo que tardé en conseguir un buen punto de vista. En la segunda versión recorté la cara del curioso, y sea o no algo positivo para la imagen, ciertamente demuestra la diferencia en el modo en que el ojo recorre el encuadre.

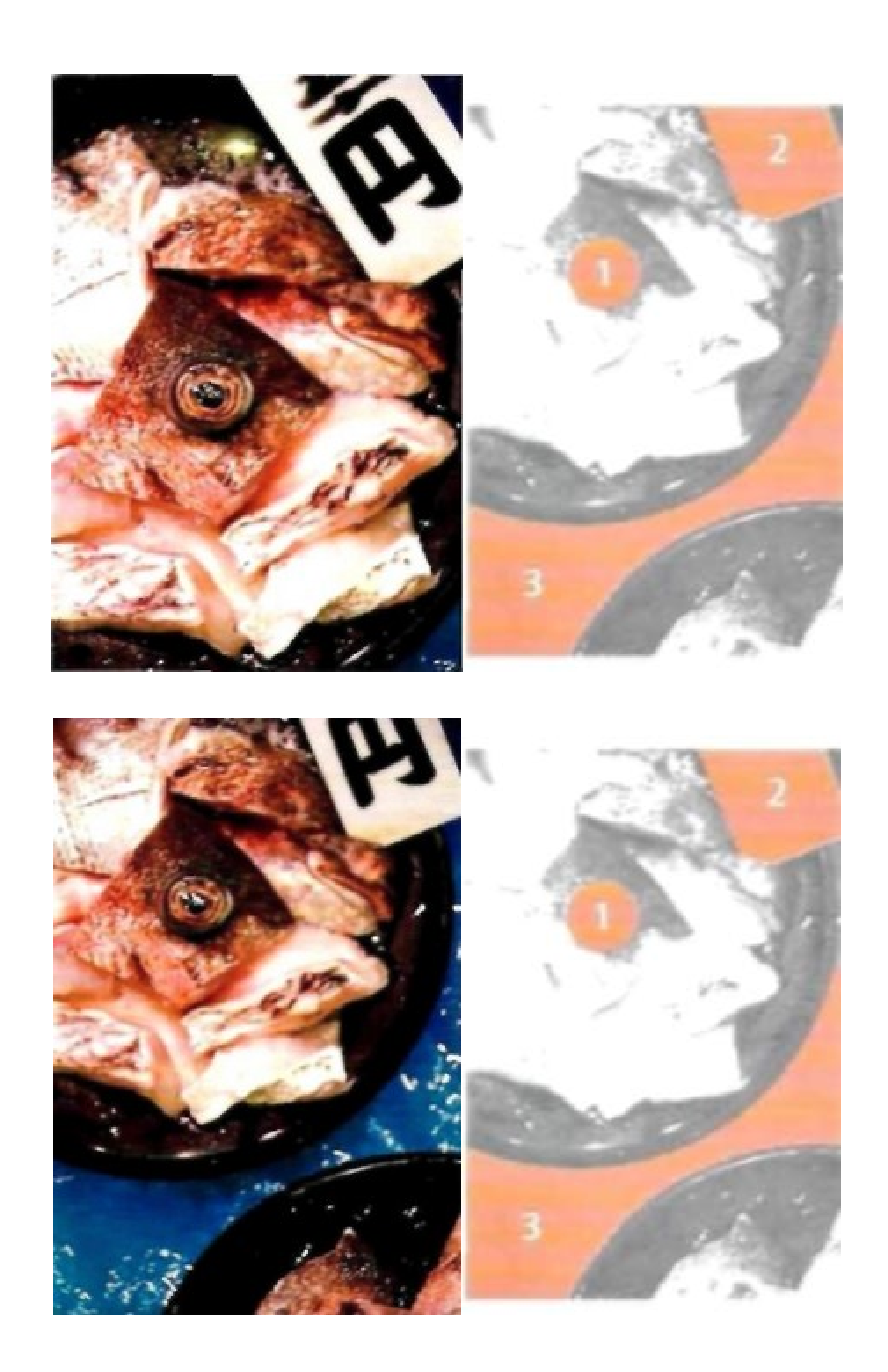




MERCADO DE PESCADO Este primer plano de varios trozos de pescado en un mercado de Kioto ofrece

inesperadamente tres «atractivos» en uno: un ojo (separado del pescado, pero no obstante un ojo), texto y una zona de color intenso. Estos tres fotogramas se captaron de forma natural, sin intención de hacer un ejercicio. En el primero, el ojo es el centro de atención, ligeramente descentrado. La segunda toma, con un encuadre más abierto y desplazado hacia arriba, revela un carácter japones, y la atención se desvia con intensidad hacia esa esquina. La tercera toma, con un encuadre todavía más abierto y desplazado hacia abajo, muestra un trozo de plástico, por lo que el ojo recorre los tres puntos de interés.




1
2
3
1
2
3

MIRADA E INTERÉS

El modo en que mira la gente es un aspecto de importancia fundamental para pintores, fotógrafos y cualquiera que cree imágenes. La premisa de este libro es que el modo en que se compone una fotografía influye en la observación. Aunque esto se acepta tácitamente en las artes visuales, identificar el cómo y el porqué de la atención visual se ha visto entorpecido por la falta de información. Tradicionalmente, los críticos de arte y fotografía han utilizado su propia experiencia y empatia para adivinar lo que un espectador debería obtener de una imagen, pero esto sólo se ha investigado en las últimas décadas. El seguimiento de la mirada proporciona la evidencia experimental sobre cómo mira la gente una escena o una imagen, como se demostró en un estudio que llevó a cabo A. L. Yarbus en 1967. Cuando se mira una escena o imagen, el ojo la explora en una serie de rápidos saltos, desplazándose de un punto de interés a otro. Este movimiento de ambos ojos se conoce como trazado de exploración. Una razón que explicarla este proceso es que sólo la parte central de la retina, la fóvea, tiene una resolución elevada, y una sucesión de trazados permite al cerebro ensamblar una imagen completa en la memoria a corto plazo. Es posible

seguir el movimiento discontinuo del ojo y registrar el trazado de exploración. Si luego se superpone a la imagen —por ejemplo una fotografía—, muestra cómo y en qué orden un espectador explora el contenido.

Esto sucede con tanta rapidez (las exploraciones duran entre 20 y 200 milisegundos) que la mayoría de las personas no son conscientes de cómo ven. Sin embargo, las investigaciones muestran que hay diferentes tipos de visión, lo que depende de lo que el espectador espere obtener de la experiencia. Está la visión espontánea, donde el espectador está «sólo mirando» sin nada concreto en la cabeza. El patrón de visualización está influenciado por factores como la novedad, la complejidad y la incongruencia. En el caso de una fotografía, el ojo se siente atraído por objetos de interés y zonas de la imagen que contienen información útil para dar sentido al conjunto. El peso visual, como vimos en las páginas anteriores, desempeña un rol importante; esto se debe a que la visión espontánea también está influenciada por «el conocimiento almacenado», que incluye, entre otras cosas, saber que los ojos y los labios dicen mucho sobre el estado de ánimo y las actitudes de la gente.

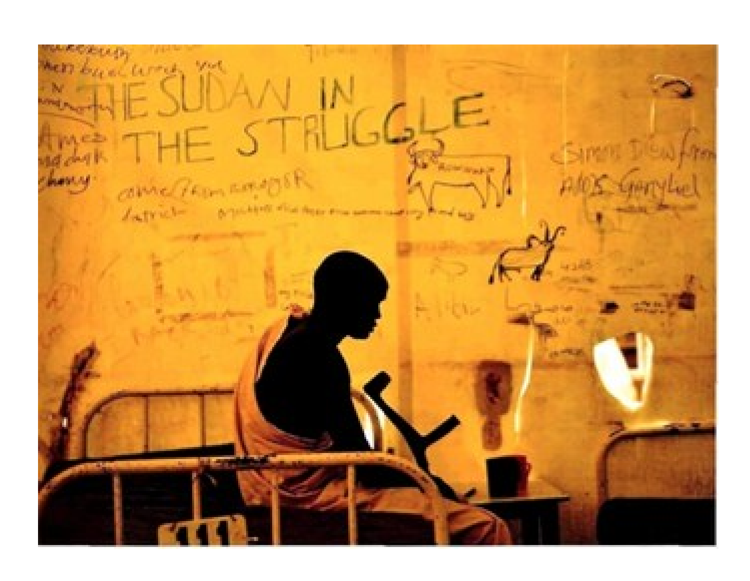
Un segundo tipo de visión es la mirada relevante para una tarea, en la que el espectador busca algo o trata de obtener información especifica de una imagen o escena. Cuando mirarnos una fotografía, podemos asumir que el espectador lo hace porque la ha elegido, y probablemente por algún tipo de placer o entretenimiento (o en la esperanza de que la fotografía lo proporcione). Ésta es una condición inicial importante. A continuación vienen las expectativas del espectador. Por ejemplo, si él o ella advierte a primera vista que hay algo inusual en la imagen, es probable que cree un patrón de mirada que explique

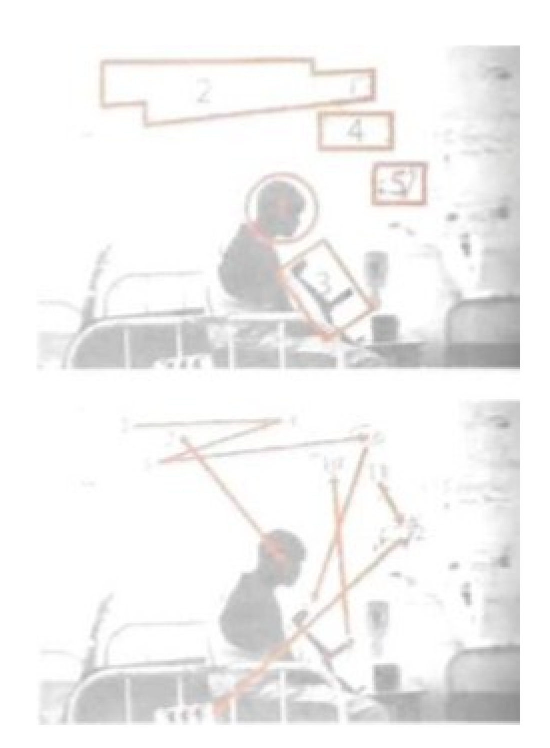
este elemento inusual. El estudio clásico de Yarbus se basa en una fotografía de un visitante que entra en una sala de estar. Primero se presenta la fotografía sin instrucciones, y luego acompañada con seis preguntas diferentes, entre ellas la estimación de la edad de la gente. Los diferentes trazados de exploración mostraron cómo la tarea influía sobre la mirada.

Otra investigación, matizada por la experiencia individual, demuestra que la mayoría de la gente tiende a estar de acuerdo sobre cuáles son las partes más informativas de una imagen. Asimismo, la mayoría de los pintores y fotógrafos creen que de alguna manera pueden controlar el modo en que otras personas contemplan su trabajo, y la investigación lo atestigua; en concreto, en un experimento (Hansen Stovring, 1988) en el que un artista explicaba cómo trataba de que los espectadores vieran su trabajo, el posterior seguimiento visual probó que tenía razón. Otta cuestión interesante es que el trazado de exploración que surge en el primer vistazo ocupa cerca de un 30 % del tiempo de visión, y que la mayoría de los espectadores lo repiten y vuelven a explorar del mismo modo, en lugar de utilizar el tiempo para estudiar otras partes de la imagen. En otras palabras, la mayoría de la gente decide con bastante rapidez lo que considera importante o interesante en una imagen, y se fija en esas zonas.

ORDEN DESEADO En esta fotografía, tomada en un hospital de la Cruz Roja para heridos de guerra durante la guerra civil de Sudán, quería mostrar dos cosas con más o menos la misma intensidad. Una era el soldado amputado y la otra la historia narrada en graffiti. Estos graffiti contienen un eslogan obvio que elimina la necesidad de

títulos, dibujos de animales, en concreto ganado (muchos de los pacientes del hospital eran granjeros de varios grupos étnicos) y pinturas rupestres. Aunque el modo en que la fotografía se iba a ver no se planeó con precisión, identifiqué los elementos clave según mis prioridades (perfilados y numerados en la ilustración superior). De este boceto diseñé un orden aproximado de visualización, indicado por las flechas en la ilustración inferior (he de admitir que reconstruí los dibujos para los propósitos de este libro).





CONTENIDO, DÉBIL E INTENSO

La relación entre el contenido y la geometría de una fotografía, y la dificultad de separarlos para su análisis, ha provocado cierto malestar, o al menos perplejidad, en más de un escritor. Roland Barthes, por ejemplo, consideraba la fotografía más o menos inclasificable porque «siempre incluye su referente» y no hay «fotografía sin algo o alguien».

Esta cuestión filosófica es aplicable a la imagen acabada y a la lectura inversa de fotografías, pero a la hora de crear una fotografía las cosas tienden a simplificarse por el conocimiento de la tarea que uno tiene entre manos. En algún momento de la creación de casi todas las fotografías, el fotógrafo identifica el sujeto y resuelve el problema acerca de cómo plasmarlo en lo imagen de la mejor manera posible.

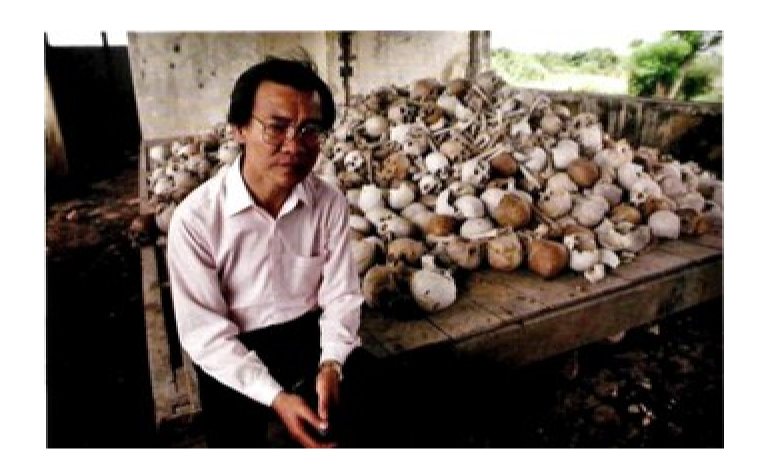
El contenido es el sujeto concreto (objetos, gente, escenas, etc.) y abstracto (conceptos y emociones). La influencia que ejerce sobre el diseño es determinante porque tiene un valor de atención especifico. Además, las diferentes clases de sujetos condicionan el método de toma, principalmente por razones prácticas. En fotoperiodismo, el hecho es el elemento crucial, al menos para los editores. Es

posible fotografiar un suceso y abordarlo de formas distintas, quizá buscando algo más genérico o simbólico, pero entonces ya no es fotoperiodismo de verdad. Y si los hechos gobiernan las fotografías, es probable que existan menos oportunidades o razones para experimentar con tratamientos individuales. Un contenido con fuerza, en otras palabras, tiende a pedir un tratamiento directo o una composición práctica en lugar de original.

Quizá en este punto la historia del fotógrafo británico George Rodger (1908-1995), cofundador de Magnum, no esté fuera de lugar, aunque afortunadamente la mayoría de nosotros nunca nos encontraremos en una situación tan arriesgada. A finales de la segunda guerra mundial, Rodger entró en el campo de concentración de Belsen con las tropas aliadas. En una entrevista posterior, dijo: «cuando descubrí que podía mirar el horror de Belsen -4.000 cadáveres y personas hambrientas yaciendo alrededor— y pensar sólo en una bella composición fotográfica, supe que algo me había sucedido y que tenia que parar».

REGRESO A LOS CAMPOS DE LA MUERTE Incluyo esta imagen porque la tarde en que la tomé pensé en el comentario de Gcorge Rodger acerca de Belsen. La ocasión era el regreso a Camboya por primera vez de los protagonistas de la película Los gritos del silencio. Dith Pran, en cuyas experiencias se basó la película y Haing Ngor, que interpretó su personaje en la película y recibió un Oscar por ello. El contenido no sólo es dominante, también es horrible. La escena despertó valores morales en mí y en mi amigo, el escritor Roger Warner. El propósito del viaje era narrar una intensa historia para un programa de televisión estadounidense. Prime lime, y como objetivo secundario hacer un reportaje para The Sunday Times

Magazine, la intención de todos los presentes, particularmente Dith Pran y Haing Ngor, era recordar al mayor número posible de personas el horror del genocidio. Todos sabían que tenían un trabajo por delante. Dith Pran, en concreto, había estado conteniendo sus emociones, por lo que el productor del programa tenia dificultades para transmitir el horror personal de a situación. Roger y yo conocíamos la existencia de esta vieja escuela abandonada cerca de Angkor, donde se habían depositado calaveras y huesos. Era obvio que los dos hombres se sentirían embargados por la emoción si visitaban ese lugar. Se lo propusimos y aceptaron Ir, porque sabían que el documental y la historia fotográfica serian muy efectivos. A nadie le resultaba agradable, pero todos consideramos que era necesario. Como se puede imaginar, cualquier discusión sobre composición " técnica habría sido de mal gusto. Aun así, como sabe cualquier fotógrafo profesional, siempre se aplican las habilidades y las decisiones a cualquier situación fotográfica, y probablemente con más cuidado y respeto sn unas circunstancias como éstas.

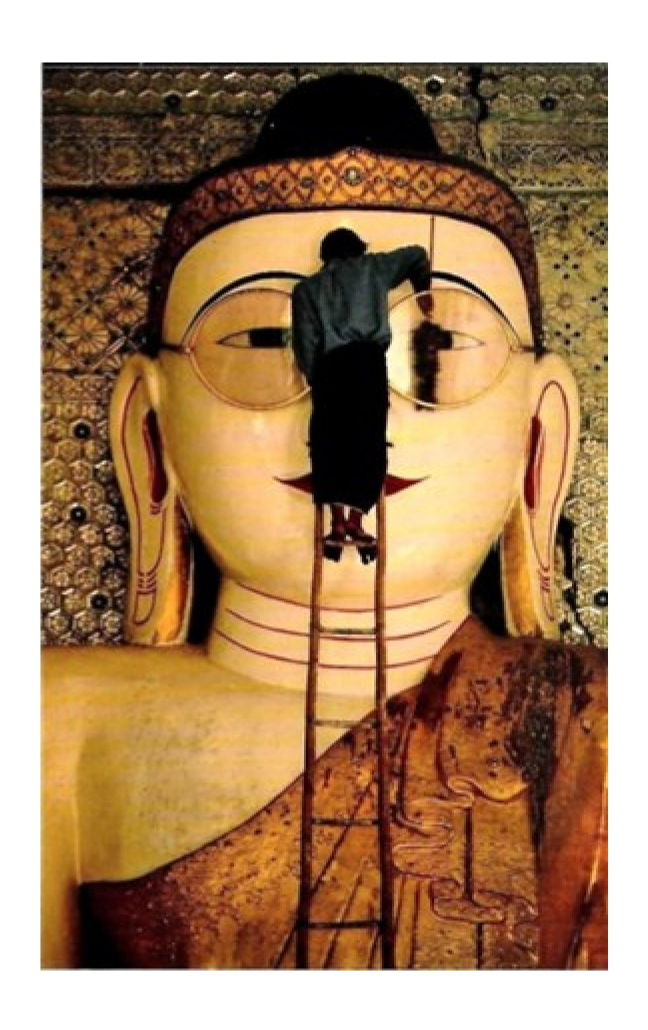


PRINCIPALMENTE VOLUMEN El sujeto, difícil de adivinar en esta imagen, es unos lingotes de oro fundiéndose en un crisol. Desde arriba, las formas y los

colores resultaban agradables, una oportunidad para crear una imagen sorprendente.



PRINCIPALMENTE CONTENIDO Esta imagen está relacionada con un hecho —un objeto y un suceso— y casi todo el interés recae en lo que sucede, no en el ángulo de la cámara ni en la geometría. La leyenda reza: «El Buda de las Gafas Doradas en un pequeño pueblo cerca de Pyme, Birmania. Se dice que el buda tiene poderes para solucionar problemas de visión. Este par de gigantescas gafas fue donado por un oficial colonial británico como agradecimiento por curar los problemas de salud de su esposa. Las gafas se limpian mensualmente».



ELEMENTOS GRÁFICOS Y FOTOGRÁFICOS

El vocabulario del diseño está formado por lo que llamamos elementos gráficos, formas bidimensionales que aparecen dentro del marco de la imagen. En teoría del diseño clásico aplicada a la pintura y a la ilustración no es tan dificil aislar en el papel estas marcas y formas de los sujetos reales u objetos que podrían utilizarse para representar la realidad. La pintura y la ilustración no tienen por qué ser realistas, por lo que un tratamiento abstracto de los elementos básicos es perfectamente aceptable para el espectador.

En fotografía, sin embargo, ello no es tan sencillo por la característica esencial que la define: las imágenes siempre se captan directamente de la realidad. Los elementos en una copia fotográfica nunca son iguales a los dibujados a mano. Siempre representan algo que ya existía, lo cual no invalida en absoluto la noción de elementos gráficos, pero complica el modo en que actúan. Los elementos más simples son los puntos, que tienen a dirigir la atención. A continuación se encuentran las líneas, útiles para dirigir y crear vectores. Y por último están las formas, que desempeñan el papel de organizar los elementos de una

imagen y construir la estructura. Lo que decidimos identificar en una fotografía como un punto, una línea o una forma a menudo depende de cómo consideramos nosotros mismos una imagen, y puede estar influenciado por el contenido y por nuestra comprensión e interés.

Estos tres grupos están íntimamente conectados, porque los elementos gráficos más simples tienden a crear estructuras más complejas. Una columna de puntos implica una linea, las líneas pueden definir formas, etcétera. Por tanto, las formas están íntimamente conectadas con las líneas, gráfica y expresivamente. Los rectángulos son el producto de líneas verticales y horizontales; los triángulos están construidos a partir de diagonales, y los círculos a partir de curvas. Aunque puede parecer que hay un número infinito de formas, sólo existen tres básicas: rectángulo, triángulo y círculo. El resto, desde trapezoides a elipses, son variantes de éstas, y como su importancia en composición reside en su reconocimiento fundamental, no hay necesidad de ir más allá de estas figuras básicas. Las formas sutiles implícitas y de menor importancia se encuentran entre las más útiles de todas; ayudan a ordenar una imagen para darle una forma reconocible y permitir al ojo la satisfacción de descubrirlas haciendo un pequeño esfuerzo visual.

Éstos son los elementos clásicos en cualquier arte gráfico, pero en fotografía también hay otros: las propiedades visuales del proceso que son exclusivamente fotográficas. Estas propiedades a veces pueden suponer limitaciones (por ejemplo, luz insuficiente para una fotografía que pretende detener el movimiento) y en otras ocasiones algún tipo de defecto (por ejemplo, destellos). Sin embargo, también se pueden utilizar deliberadamente en beneficio de la imagen (por ejemplo, una mezcla de colores

provocada por el desenfoque) y como parte de la sintaxis de la fotografía.

UN SOLO PUNTO

El elemento más básico de todos es el punto. Por definición, un punto debe ser una parte muy pequeña de la imagen, pero para ser significativo debe contrastar de alguna manera con su entorno, por ejemplo, en tono o color. La forma más simple de punto en una fotografía es un objeto aislado visto desde lejos y enmarcado contra un fondo relativamente simple, como una barca en el mar o un pájaro en el cielo. En fotografía no existe ningún diseño más simple que este: un elemento sin una forma significativa y un único fondo. La consideración principal es la ubicación. Con independencia de dónde esté el punto en el encuadre, se verá enseguida. Situarlo en una posición concreta es crucial para la estética de la fotografía con objeto de proporcionar el equilibrio o el interés deseados, y quizá también de aportar relevancia al fondo.

Algunos de los aspectos implicados en la disposición del sujeto en el encuadre ya se han estudiado en las páginas 24-25, y la mayor parte de lo que se dijo se aplica también aquí. Para resumir: desde un enfoque puramente estético, colocar un punto justo en el centro del encuadre puede ser lógico, pero también es estático y carente de interés, y rara vez resulta satisfactorio. Por tanto, resulta conveniente

saber a qué distancia del centro se ha de colocar el punto y en qué dirección. Cuanto más excéntrica sea la posición, más necesario será justificarla.

Sin embargo, una ubicación libre nunca está garantizada en fotografía, y las condiciones a menudo implican que no se puedan organizar los elementos tal como a uno le gustaría, incluso cambiando la longitud focal y el punto de vista. Éste es el caso en la fotografía del campesino en un campo de arroz (véanse págs. 68-69). No obstante, el resultado no es malo, lo que demuestra cuánta libertad de acción existe en composición fotográfica.

GARCETA El contraste tonal entre la garceta blanca y el fondo crea un punto natural. Fíjese en que sólo se precisa un ligero motivo para influir en la ubicación de un punto; en este caso, el débil foco de luz es suficiente para colocar la garceta cerca de la esquina superior Izquierda de la imagen.



ZONAS DE COLOCACIÓN En la práctica hay tres zonas en un marco de imagen donde colocar un punto único y dominante. Sin embargo, los limites que se trazan aquí

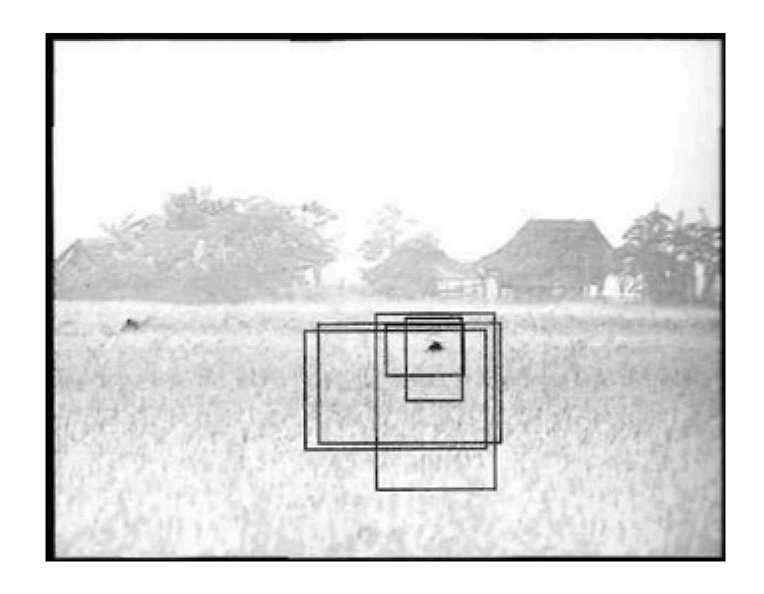
por comodidad en realidad no son precisos. Un punto tiene dos relaciones básicas con el encuadre. En una, hay fuerzas implícitas proporcionales a su distancia desde cada esquina y lado. En la otra, las lineas implícitas sugieren una división horizontal y vertical del encuadre.

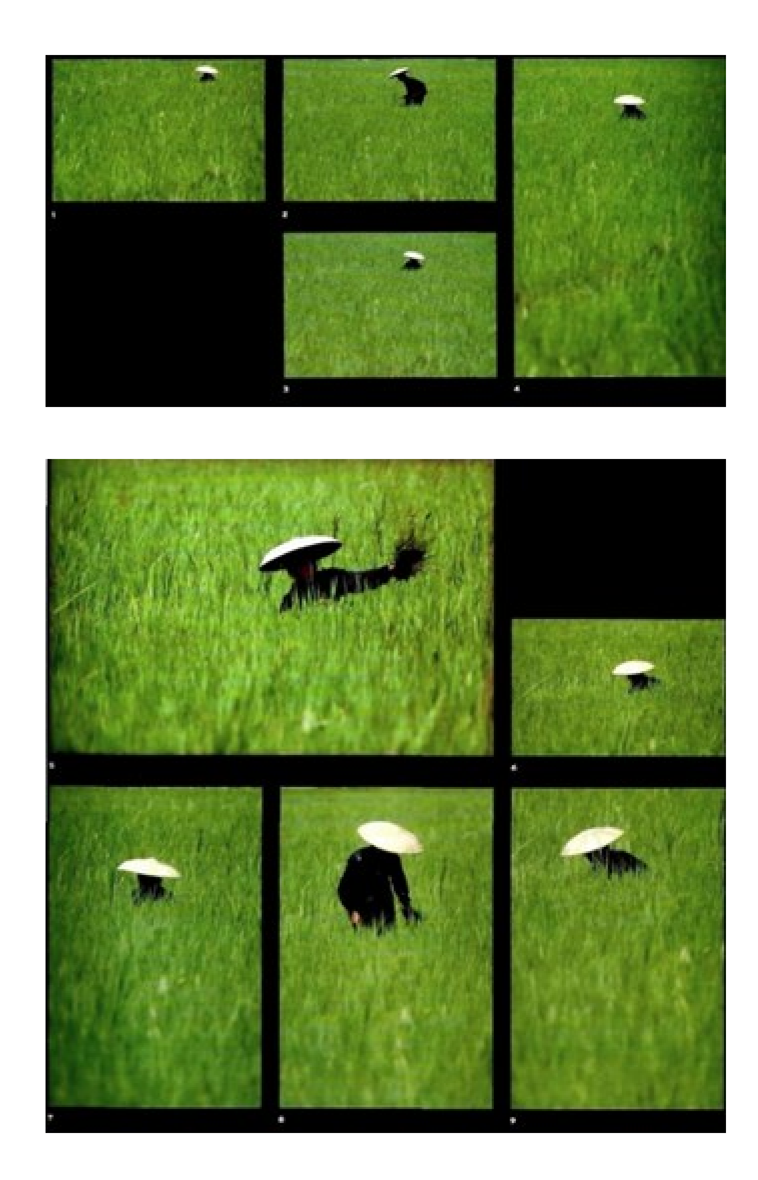


CENTRAL Estático, generalmente aburrido.
CERCA DEL BORDE Marcadamente excéntrico, necesita alguna justificación.
LIGERAMENTE DESCENTRADO Moderadamente dinámico, sin llegar a ser acusado.

CAMPO DE ARROZ Esta secuencia muestra algunas de las cuestiones prácticas Involucradas en la composición de una fotografía alrededor de un único punto. El escenario es

un campo de arroz en el norte de Tailandia. La intención era crear justamente este tipo de Imagen —una persona rodeada de verde hasta los bordes del encuadre—, pero debido a la escasa elevación del punto de vista, las opciones compositivas en la parte superior del encuadre eran más bien escasas. Los primeros cuatro fotogramas se captaron con una longitud (ocal equivalente a 180 mm, fue proporcionó un encuadre demasiado excéntrico. Para remediarlo, en la siguiente toma se utilizó una longitud focal equivalente a 400 mm, que permite más espacio en la parte superior; en todas las fotografías se eligió un encuadre lo más elevado posible sin salirse de los limites del campo de arroz. También se probaron variantes en vertical, pero finalmente se utilizó la imagen número 5 por la postura del campesino, ampliada a doble página en uno revista.





VARIOS PUNTOS

Tan pronto como se añade un punto más a la fotografía se pierde la simplicidad. Dos puntos dominantes en un encuadre crean la dimensión de la distancia, una medida de parte del encuadre. La fuerza de la relación entre dos puntos depende, naturalmente, de lo dominantes que sean y de la importancia del fondo. Los ejemplos elegidos aquí son bastante obvios ai respecto, pero en imágenes complejas la inclusión de elementos adicionales simplifica las relaciones de dos puntos.

El contenido induce al ojo a desplazarse de un punto a otro, por lo que siempre hay una línea implícita que conecta los puntos. La linea es el elemento dinámico más importante en una imagen de dos puntos; al ser una línea, tiene una relación con las horizontales y las verticales del encuadre, y también presenta una dirección. La dirección de la línea depende de diversos factores, pero tenderá a discurrir del punto más fuerte al más débil, y hacia el punto que este más cerca de un borde.

Varios puntos transmiten la sensación de llenar el espacio, lo que de nuevo tiene unas implicaciones. De esta forma, pueden unificar un área. Sin embargo, este efecto depende de su ubicación y espacio que hay entre ellos. Con

un grupo de puntos el ojo tiene la tendencia casi irresistible de crear formas a partir de su orden (véase «Percepción gestáltica», pág. 38). Los puntos pueden servir para excluir otras áreas del encuadre y, en efecto, crear una ruptura en la imagen.

Cuando es necesario organizar varios objetos para una fotografía, el orden y la ubicación pueden ser muy exigentes. ¿Cómo debería ser la estructura del grupo? ¿Debería ser natural? Si resulta completamente obvio que la imagen es de un motivo planificado y no casual, como en los ejemplos de la página 71 (jade, perlas y objetos encastados en resina), un orden demasiado ingenioso puede simplemente insultar la inteligencia del espectador El fotógrafo estadounidense Frederick Sommer dijo lo siguiente acerca de las composiciones organizadas frente a las casuales (en realidad le preguntaron si había reorganizado un grupo de cadáveres: «Las cosas penetran en nuestra conciencia de modo* mucho más complejos de lo que podemos pensar. Déjeme presentarle un ejemplo. Tomamos cinco guijarros de forma irregular, sólo un poco más grandes que un dado. Podemos lanzar estas piedras infinitamente y obtener composiciones interesantes. Cada lanzamiento proporcionará una combinación de relaciones que no podríamos imitar ni de lejos organizándolas nosotros mismos. En otras palabras, las fuerzas en la naturaleza trabajan constantemente por nosotros».

RASTRILLANDO ARROZ Trabajadores de un molino de arroz en Tailandia rastrillan una y otra vez un espacio abierto cubierto de cascarillas de arroz. Desde lo alto de un tejado, disfruté de la posibilidad de escoger mi posición y el momento de la toma. Fíjese en la diferente dinámica entre los formatos horizontal y vertical.





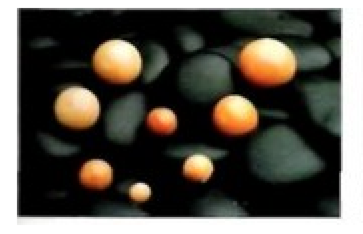
JOYA DE JADE Bodegón artificial fotografiado en la tienda de un tratante de jade. Las piedras rugosas proporcionan el fondo, una de ellas con una característica «ventana» en su superficie. Esto determinó la zona disponible para colocar las nueve piedras. Uno de los elementos más atrayentes en fotografía casual es la presencia inesperada de formas y dibujos regulares, pero la fotografía de estudio a veces presenta un problema

opuesto. Está claro que las piedras se han ordenado artificialmente. Pero aun asi el estilo de la imagen es libre, no geométrico. Organizar nueve objetos prácticamente idénticos de modo que no crearan una forma obvia llevó varios minutos. En la composición se tuvieron en cuenta sus vectores. La «ventana» inicia el movimiento del grupo, y ta estructura final tiene lineas de dirección que tiran hacia fuera, aunque no con fuerza, en tres direcciones. Crear un desorden creativo que siga siendo cohesivo es por lo general más difícil que establecer un orden.

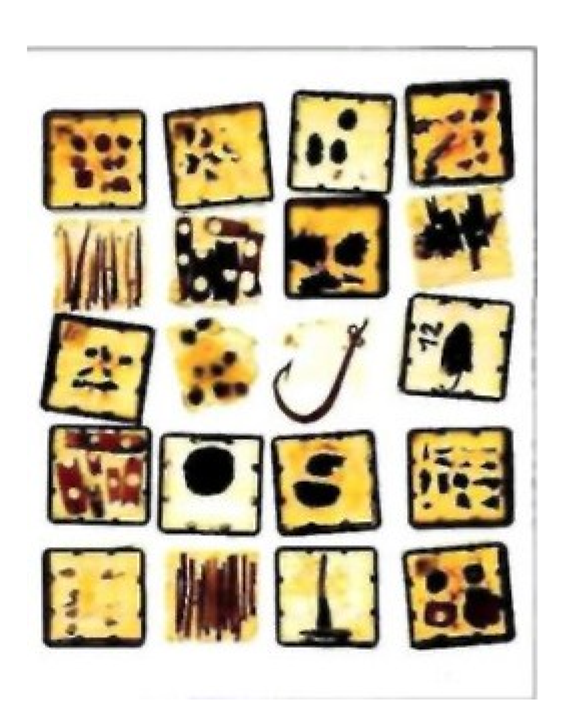


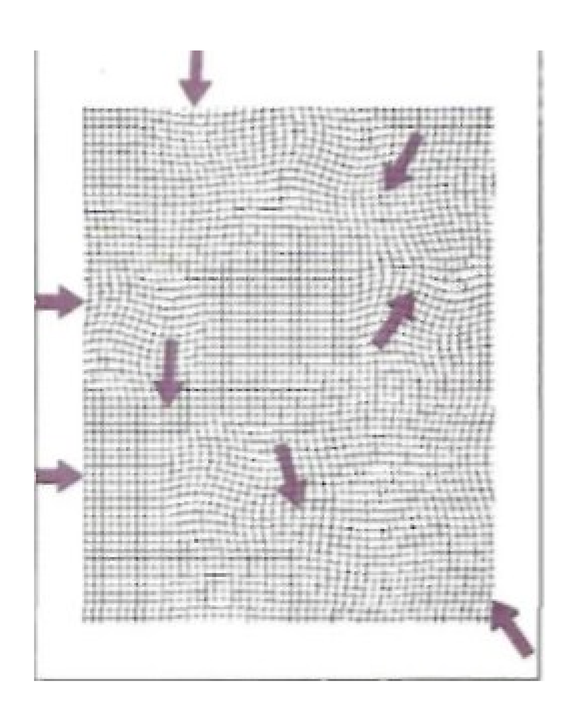
PERLAS NARANJAS Otro tipo de bodegón, esta vez de raras perlas de color naranja. Aquí, la decisión clave consistió en proporcionar un fondo de guijarros negros pulidos para crear un contraste de textura y color.

La composición ofrece un número limitado de huecos entre ellos para color las perlas. Al final se eligió una estructura en forma de herradura.




ESPECÍMENES EN RESINA Para ilustrar una historia sobre arqueología, se escogieron estos fragmentos de herramientas romanas de metal incrustados en bloques de resina dispuestos ordenadamente. No obstante, el atractivo de la precisión tiene ciertos limites. Primero se eligió una composición regular, y luego se rotaron varios elementos para evitar una estructura tan formal.





LINEAS HORIZONTALES Las agrupaciones de varios puntos, como ya hemos visto, producen un efecto de unión, lo que conduce al siguiente grupo de elementos en una imagen: las lineas. Mientras en ilustración una linea es a menudo el primer trazo que se hace, en fotografía se produce de un modo menos obvio y generalmente por implicación. De igual modo que vemos el mundo real, la mayoría de las lineas son en realidad contornos. El contraste desempeña el papel más importante en la definición visual de líneas, ya sea entre luz y sombra, entre partes de diferente color, entre texturas, entre formas, etcétera.

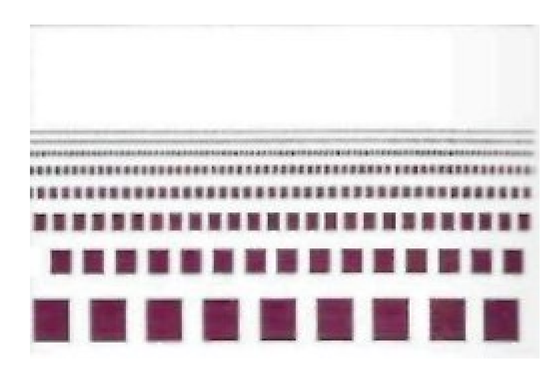
Como cabria esperar, las propiedades gráficas de las lineas son bastante más intensas que las de los puntos. También definen una posición, una característica estática, pero además contienen las propiedades de dirección y movimiento a lo largo de su longitud. Y, como el marco de una fotografía está construido por lineas, invitan a una comparación natural de ángulo y longitud. Las lineas

también tienen cierta capacidad de expresión. No hace falta decir que a diferentes formas de línea les corresponden distintas asociaciones. Las lineas horizontales, por ejemplo, tienen un efecto más plácido que las diagonales; un zigzag puede ser excitante; las lincas intensas y definitivas pueden expresar energía; las líneas finas y curvas sugieren delicadeza, etcétera. Sin embargo, mientras en el arte abstracto pueden utilizarse como base para expresar, no es realista esperar lo mismo en fotografía. Estas asociaciones, que se describirán con más detalle en las siguientes páginas, son suficientemente reales, pero en una fotografía el sujeto suele imponerse. No obstante, con sensibilidad y cuidado se consigue sacar provecho cuando aparece la oportunidad. La línea horizontal es, en varios sentidos, la piedra angular de la composición. Como se describe en las páginas 12-13, hay un componente horizontal definido en el modo en que vemos el mundo. Nuestro marco de visión es horizontal, y los ojos exploran con mas facilidad de lado a lado. Ademas, el horizonte es una línea de referencia fundamental, c incluso la gravedad nos recuerda que una superficie horizontal es una base que sostiene. Por todas estas razones, las lineas horizontales generalmente expresan estabilidad, peso, calma y descanso. A través de sus asociaciones con el horizonte también pueden sugerir distancia y amplitud. No obstante, hay que tener en cuenta que estas cualidades expresivas sólo adquieren importancia cuando hay poca información en el contenido de la fotografía.

PERSPECTIVA Y LINEAS HORIZONTALES Incluso los grupos irregulares de elementos se resuelven con bandas horizontales en diferentes planos, que finalmente forman lineas. En esta fotografía de flamencos, en el cráter del

Ngorongoro. Kenia, los componentes horizontales existen gradas a un ángulo de visión agudo.

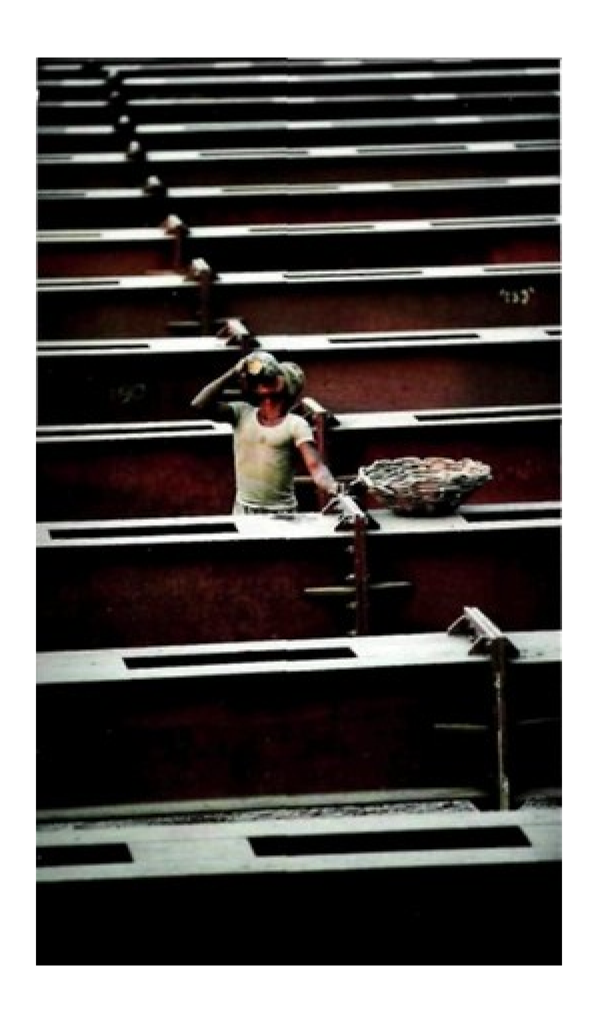




CONTRASTE DE SOMBRAS La luz y las sombras de una fila de árboles crean bandas decrecientes a lo largo de la entrada de una finca inglesa, un ejemplo muy preciso sobre cómo las lineas se forman por medio del contraste. Expresivamente, esto ayuda a proporcionar una sensación de estabilidad y tranquilidad a la vista; gráficamente, el dibujo decreciente tiene interés. Esta recesión también proporciona una clave para la abundancia de lineas horizontales en escenas que se extienden hacia el infinito; en una superficie plana vista desde cierta altura, todos los detalles se mezclan y convergen en el horizonte.



LA IMPORTANCIA DEL PUNTO DE VISTA Esta fotografía muestra a un trabajador bebiendo agua en una construcción de Calcuta. La fila de vigas de acero se convierte en un marco horizontal para la imagen, exclusivamente a través del punto de vista y la longitud focal. SI se hubiera adoptado un punto de vista más bajo, las vigas se habrían mezclado en una masa borrosa, y desde un punto de vista más alto se habrían separado. Un teleobjetivo comprime la perspectiva y permite un encuadre que excluye el entorno, carente de interés.



LÍNEAS VERTICALES

La vertical es el segundo componente principal del encuadre, y se considera en términos de alineamiento con el formato y con los lados de la imagen. Una forma vertical se asienta más cómodamente en un formato vertical que horizontal. Una serie de verticales, sin embargo, adquiere una estructura horizontal, como se puede ver en la fotografía de los remeros de la página siguiente; aquí, un marco horizontal permite sacar más provecho de la serie.

Una línea vertical también es el principal componente en la imagen de una figura humana y un árbol. Su dirección es la misma que la fuerza de la gravedad. Aunque no cuenta con las asociaciones inherentes de sustentación que proporciona a una línea horizontal gran parte de su fuerza, una línea vertical transmite, por lo general, una mayor sensación de velocidad y movimiento, ya sea hacia arriba o hacia abajo. Las formas verticales, percibidas como elementos rectos desde un punto de vista nivelado, pueden, en circunstancias adecuadas, asociarse a una barrera, como en el caso de unos postes o una fila de hombres frente a la cámara. Hasta cierto punto, pueden expresar fuerza y poder. A un nivel práctico, una alineación exacta es muy importante, como con las líneas horizontales. En una

fotografía, la vista compara inmediatamente las líneas verticales con los bordes del encuadre. Incluso la más ligera discrepancia se aprecia en el acto.

Juntas, las líneas horizontales y verticales son complementarias. Crean un equilibrio, puesto que sus energías son perpendiculares; cada una actúa como una detención sobre la otra. También pueden crear una sensación primaria de equilibrio, pues en ellas se da una asociación subyacente de estabilidad. Si en una imagen se utilizan.

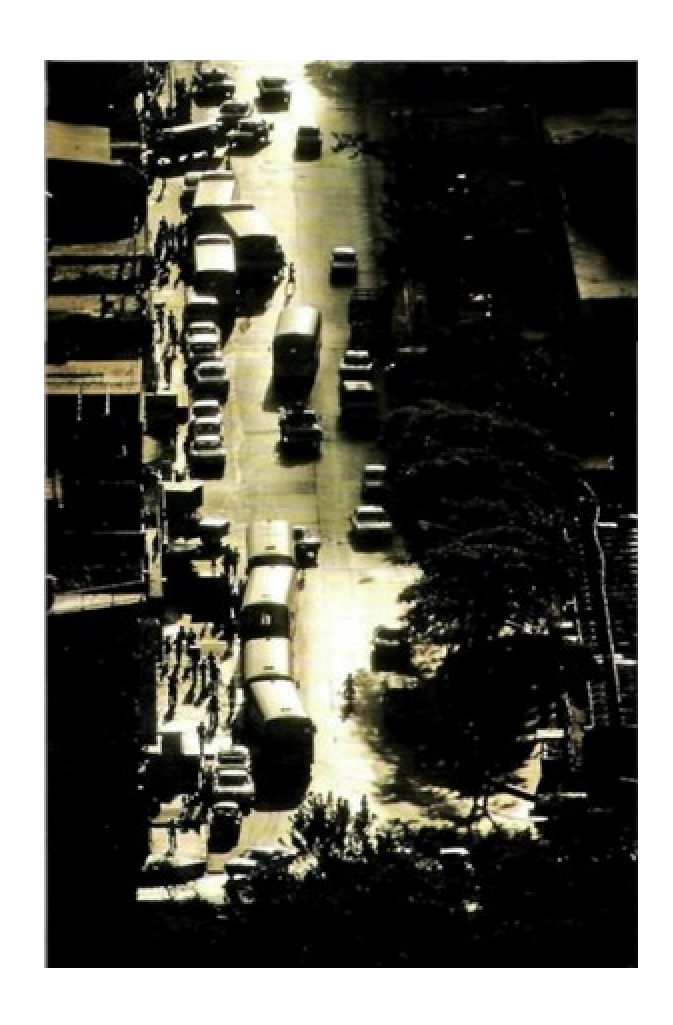
CONTINUACIÓN En un clásico ejemplo de la ley gestaltica de continuación óptima, la linea vertical de la palmera, algo ondulada pero claramente vertical, «conecta» con el perfil del campesino indio que lleva su vaca al agua. Entre la parte superior y la inferior del encuadre se crea una linea vertical que domina y ordena la composición.



VERTICALES EN UN ENCUADRE HORIZONTAL Las verticales paralelas con frecuencia encajan mejor en un encuadre horizontal, pues les proporciona una mayor extensión, lo cual es importante cuando hay necesidad de mostrar una cantidad, como en esta imagen captada con teleobjetivo de un grupo de remeros en Shan State, Blrmania. La longitud focal larga comprime la perspectiva. Compare esta imagen con la figura individual de la página 163.



VERTICALES EN ESCORZO A través del efecto de escorzo, un potente teleobjetivo —longitud focal equivalente a 400 mm— convierte lo que de otro modo habría sido una perspectiva decreciente en un diseño vertical. Como en la mayoria de las Imágenes con lineas dominantes, cierta discontinuidad añade interés, en este caso la línea irregular del borde derecho de la calle.



LINEAS DIAGONALES

Las lineas diagonales no precisan alinearse con exactitud en el encuadre, por lo que permiten una variedad de direcciones que no poseen las horizontales y verticales. En la práctica, esto significa que en las fotografías que no dependen de un horizonte o de cualquier otra referencia, hay un elemento adicional de elección: el ángulo de la linea.

De todas las líneas, las diagonales son las que introducen el mayor dinamismo en una fotografía y expresan dirección y velocidad de forma incluso más intensa que las verticales. Transmiten vida y actividad precisamente porque representan una tensión no resuelta. La relativa estabilidad y fuerza de las lineas horizontales y verticales se debe a sus simbólicas asociaciones con la gravedad (véanse págs. 72-75). La tensión de mirar una diagonal tiene el mismo origen, con una posición no resuelta e inestable. De hecho, estructuralmente, la mayoría de las escenas y los objetos están compuestos por lineas horizontales y verticales en lugar de por diagonales, sobre todo en entornos construidos por el hombre. A través del visor, la mayoría de las diagonales son el resultado del punto de vista adoptado (imágenes oblicuas de lineas horizontales o verticales). De hecho, esto es muy útil porque, como consecuencia, se

escapan mucho más al control del fotógrafo que las líneas horizontales y verticales. Los bordes del fotograma proporcionan cierto grado de contraste. Este efecto activo es proporcional al ángulo que forma la diagonal con los bordes del encuadre. El máximo ángulo para una única linca diagonal o una serie de lineas paralelas es de 45°, pero con dos o tres diagonales diferentes combinadas, el efecto más intenso se da cuando los ángulos relativos son amplios, sin llegar a ser iguales.

En las escenas con un ángulo de visión normal, las líneas horizontales que parten del ojo convergen en la fotografía: éste es el efecto normal de la perspectiva. Debido a esta convergencia, todas, o al menos la mayoría de las lineas, se convierten en diagonales. Como esto es algo totalmente asumido, las diagonales llevan implícitas las sensaciones de profundidad y distancia, sobre todo si hay más de una y convergen. Se puede aprovechar este principio cuando se pretende manipular la sensación de profundidad en una imagen. Incluir o reforzar las diagonales en un paisaje (a menudo basta con alinear objetos o bordes) tiende a realzar la impresión de profundidad; incluso la organización de sujetos en un bodegón puede producir, artificialmente, una sensación de distancia. El movimiento está relacionado con este efecto. Una diagonal conduce la vista a lo largo de la imagen más que cualquier otra linea. Esta característica hace que sea un recurso extremadamente valioso para desviar la atención hacia ciertas direcciones dentro de una imagen, algo que trataremos con más detalle en la página 94.

Estas diagonales de perspectiva parecen tener más fuerza cuando se captan con un objetivo gran angular, principalmente desde un punto de vista próximo. Sin embargo, un teleobjetivo también resulta útil en el

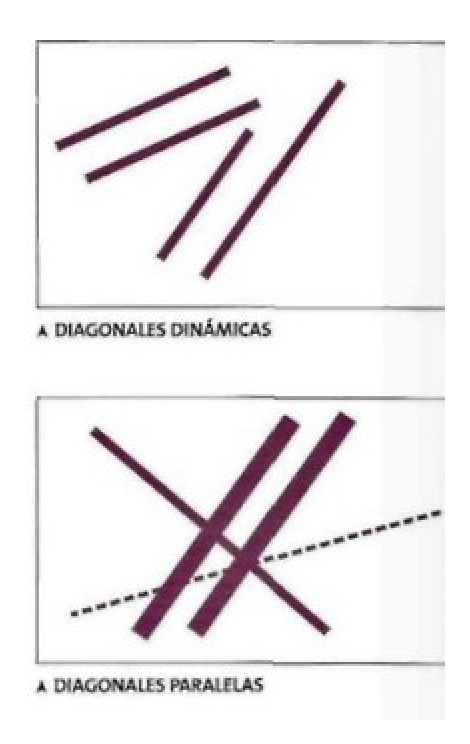
tratamiento de diagonales. La vista selectiva de un objetivo de focal larga puede enfatizar una parte concreta de una diagonal. Las vistas oblicuas desde cierta altura producen el tipo de diagonales que se aprecian en la fotografía de las casetas de baño (véate pág. 77). Lo que refuerza estas imágenes es la repetición de las lincas diagonales; el efecto de compresión de un teleobjetivo sobre la perspectiva hace que las diagonales parezcan paralelas. Un gran angular utilizado desde más cerca provocaría la convergencia de las lineas en la imagen.

IMPOSICIÓN DE UNA ESTRUCTURA DIAGONAL Una solución con los sujetos potencialmente confusos consiste en Imponer una estructura simple. En este ejemplo, el trabajo de mantenimiento de un avión F4 presentaba este problema de diseño. Una línea diagonal de esquina a esquina suele ser bastante fácil de construir si se cuenta con un objetivo gran angular y cierta distancia a la puesta de sol. Aquí, el brazo del ingeniero completa la linea, y la silueta ta enfatiza reduciendo los tonos.



DINÁMICA DIAGONAL Las diagonales resultan más dinámicas cuando forman un ángulo cerrado con el lado largo del encuadre. Las diagonales paralelas se refuerzan

mutuamente, y la presencia de diferentes diagonales dinamiza al máximo una imagen.

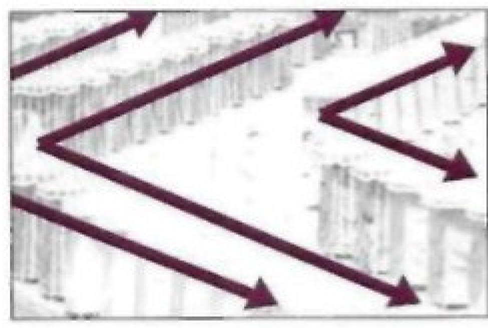


ZIGZAGS Las vistas oblicuas de ángulos rectos producen un efecto de zigzag compuesto por múltiples diagonales. Los ángulos están unidos, por lo que se mantiene la impresión de movimiento a lo largo de las diagonales, pero con un giro brusco. Como puede verse en estas dos fotografías de filas de casetas de baño, tomadas con un intervalo de pocos segundos, este tipo de efecto dinámico es diferente. En la versión en diagonal el movimiento gráfico es claro (la dirección viene dictada por las personas caminando). En la versión en zigzag, el cambio de dirección produce más actividad Interna.









DIAGONALES REFORZADAS POR EL MOVIMIENTO En esta imagen sólo hay una línea diagonal significativa —la verja—, pero aun así la fotografía está llena de «diagonalidad». Lo que crea este efecto es simplemente la percepción del movimiento que proporciona la masa de trabajadores que camina en la misma dirección por este puente de Londres. Esta impresión se ve reforzada por el autobús y el ciclista que viajan en sentido contrario, que actúan como contrapunto. El momento y la composición de la toma se eligieron para crear esta oposición.



UNA SOLA LÍNEA DIAGONAL En este ejemplo se utilizó de forma directa una linea diagonal nítida y sencilla. La Intención era tomar una fotografía que mostrara parte del estadio con la actividad añadida de un atleta. La diferencia de escala entre los dos sujetos era un problema potencial: mostrar una parte considerable del estadio podía reducir la figura a un punto insignificante. La solución fue utilizar esta diagonal para dirigir la atención. La dirección natural a lo largo de la diagonal es hacía abajo, por lo que antes de captar la imagen se esperó a que el atleta llegara al pie de ésta. El encuadre elegido permite que la diagonal adquiera la mayor longitud posible. La Imagen se compuso con anticipación y se registró justo cuando el corredor alcanzó la proyección de la linea. La ubicación del nivel del

suelo, justo en la parte inferior del encuadre, proporciona el máximo espacio a la diagonal.



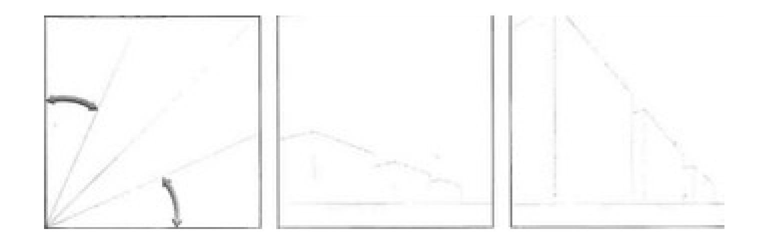
PERSPECTIVA DE GRAN ANGULAR El punto de toma, muy próximo al muro, crea una diagonal predecible que parte del punto de fuga. La imagen, captada con un objetivo de 20 mm {longitud focal equivalente), muestra el Muro de Adriano, en el norte de Inglaterra. Se eligió este tipo de composición para introducir algo de dramatismo visual. Una vista perpendicular habría mostrado esta sección de la muralla romana como una escarpadura ordinaria. Las diagonales se han realzado gracias al uso de un filtro degradado neutro, dispuesto en ángulo para oscurecer el cielo a lo largo de la línea formada por la parte superior de la muralla.



INESTABILIDAD DIAGONAL Gran parte de las propiedades dinámicas de las lineas diagonales proviene de

la tensión no resuelta que provoca su posición, entre horizontal y vertical.

PERSPECTIVA Los efectos de la perspectiva son responsables de las líneas diagonales que aparecen en una fotografía. La pendiente del ángulo varia en función del punto de vista.



CURVAS

Hasta ahora sólo hemos hablado de las líneas recias. Las curvas poseen cualidades completamente distintas desde un punto de vista gráfico y expresivo. Como línea, una característica de una curva es que presenta un cambio progresivo de dirección y, por tanto, parece evitar cualquier comparación directa con los bordes horizontal y vertical del encuadre. Sin embargo, muchas curvas están alineadas en una dirección o en otra, como puede verse en los ejemplos de la página siguiente; igualmente, una curva se puede interpretar como una serie de lincas rectas con ángulos progresivamente variables.

La progresión de una curva proporciona un ritmo del que carecen las lineas rectas (con la excepción de las que siguen una dirección en zigzag) y una sensación de movimiento más intensa. Por ejemplo, si la fotografía de un vehiculo está animada por las estetas de luz de los pilotos traseros (exposición larga), se generará una impresión de máxima velocidad si las luces describen lineas ligeramente curvas. Por otra parte, la mayoría de las asociaciones de lineas curvas están relacionadas con atributos como delicadeza, continuidad, gracia y elegancia. Las curvas son atractivas por naturaleza para la mayoría de la gente, en

particular las onduladas. Del mismo modo que las diagonales tienen un carácter activo y dinámico y una propiedad de movimiento, las curvas poseen un carácter suave y fluido, y también conducen la vista sobre su superficie. Son otro recurso útil para controlar el modo en que el espectador mira una fotografía.

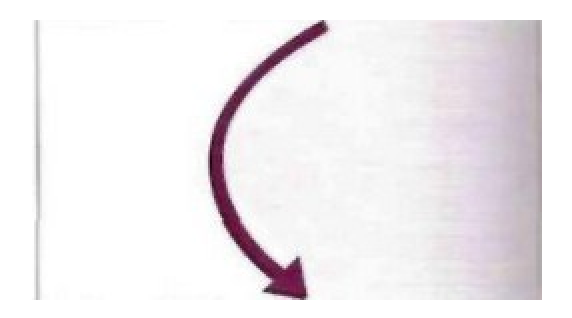
Sin embargo, las curvas son más difíciles de introducir en una imagen que las diagonales. Mientras que una diagonal es, por lo general, una línea recta cuya dirección se ve alterada por el punto de vista, las curvas han de comenzar como curvas reales. Se pueden exagerar observándolas con un ángulo más agudo, pero el fotógrafo sólo las puede crear utilizando un objetivo ojo de pez, que curva todas las lineas sin discriminación. No obstante, a veces es posible generar una curva por implicación; por medio de un arreglo de puntos, como en la fotografía de los pelícanos, o con varias líneas o bordes cortos.

GESTO Una peregrina se ajusta el sari a bordo de una barca en el rio Ganges. El movimiento ascendente crea una Intensa curva que actúa como una lente convergente y conduce la atención hacía el centro y la derecha de la imagen.

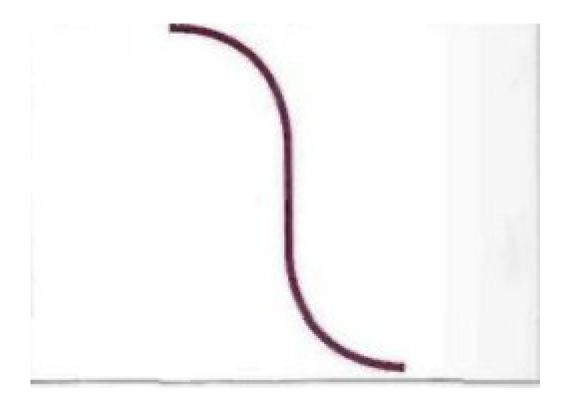




RELACIÓN ENTRE LÍNEAS RECTAS Aunque una curva cambia constantemente de dirección, tiene rectas implícitas, sobre todo en sus extremos.



RELACIÓN ENTRE CÍRCULOS Una curva también se puede ver, al menos en parte, como una sección de un circulo. Esto ayuda a explicar la sensación de cierre de las curvas.



CURVAS CONCÉNTRICAS Como con cualquier otro tipo de linea, varias curvas concéntricas se refuerzan entre

sí. Se puede apreciar la intensa sensación de movimiento, incluso en estas filas de cruces en un cementerio militar, en Filipinas, gracias que se aproximan a la cámara. Esta fotografía también demuestra cómo un punto de vista bajo, con un ángulo de visión agudo respecto a las lineas, refuerza la curvatura (en el esquema, el blanco representa un ángulo elevado, el púrpura uno bajo). La Imagen más pequeña demuestra la importancia del punto de vista.



CONTRASTE DE LÍNEA Las lineas curvas crean un contraste más sólido con las lineas rectas que los diferentes tipos de lineas rectas entre si. Aquí, el contraste se utiliza con sutileza: el intrincado dibujo curvo de gotas de aceite en el agua del mar forma un fondo para la línea diagonal creada por los alevines de gambas.



CURVA IMPLICITA Un método para crear una curva es alinear otros elementos. En este caso, desde la posición de la cámara estos pelícanos volando parecen formar una curva que se convierte en la estructura de la fotografía.



LINEAS VISUALES

Tan fuerte es la atracción que sentimos por las imágenes del rostro humano que nos fijamos instantáneamente en cualquier cara que aparezca con nitidez en una fotografía. En concreto, si la persona está contemplando algo, nuestros ojos siguen la dirección de su mirada. Nos gusta ver hacia dónde miran los ojos simplemente por curiosidad. La linea de visión crea una intensa dirección en la imagen. Conocidas como lineas visuales, cuando aparecen son casi siempre elementos importantes en la estructura de la imagen.

Las líneas visuales constituyen un ejemplo de la ley gestáltica de continuación óptima (véase pág. 38), pero deben su persistencia a la importancia del rostro en cualquier imagen, particularmente de los ojos (véanse págs. 58-59). Aunque el contacto visual directo entre la persona fotografiada y el espectador es siempre el atractivo más intenso, también queremos saber que mira la gente, pues se parte de la premisa de que si ese algo resulta interesante para una persona, también podría ser interesante para nosotros. Si la mirada «apunta» hacia otro elemento en la imagen o se dirige hacia el exterior del encuadre —como en la imagen de los espectadores de la

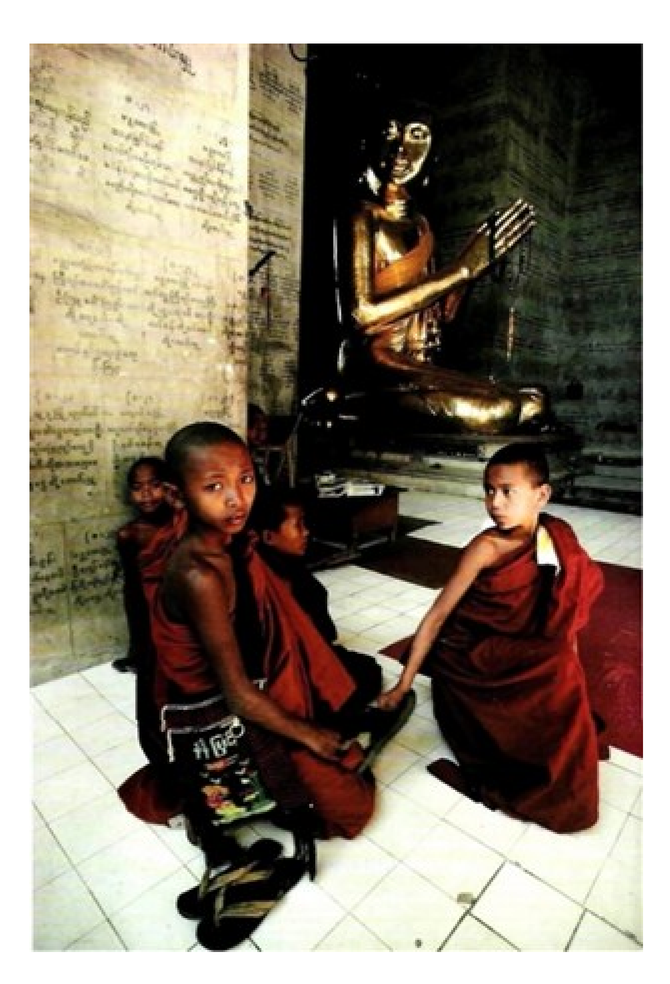
página 141— la tensión no se resuelve y crea ciertas dudas en la mente del observador. Esto no es un fallo, y puede ser útil para crear ambigüedad (véanse págs. 140-143).

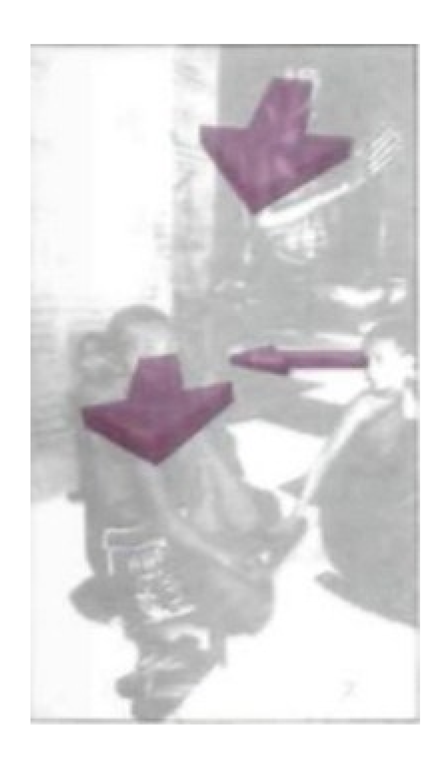
LÍNEA VISUAL DIAGONAL El cuadro de la Virgen, para una celebración pública en Filipinas, ya estaba colocado en el borde derecho del encuadre, de modo que dominara la linea visual. En otras palabras, como el ojo se siente atraído inicialmente por la imagen del rostro de la Virgen, situarlo en un borde permite evitar distracciones en el lado opuesto del encuadre. La atención comienza en un lugar predecible y se desplaza siguiendo la dirección prevista.



COLINA MANDALAY Monjes novicios en un templo de Birmania. A través de una combinación de elementos de diseño, la fotografía está organizada para contemplarse de un único modo Aunque el tiempo día ponible para tomar la imagen fue muy breve —sólo el necesario rara captar el gesto y la mirada del segundo niño—, hubo mucho tiempo para preparar y anticipar a mayoría de las posibilidades, el uso el hecho de que la estatua dorada del fondo pudiera captarse como si mirara hacia el primer plano. Por supuesto. La coincidencia de expresión Se la cara de los dos

niños no estaba planeada, pero la anticipación permitió reconocer su potencial y captar la imagen i tiempo. El resultado es una fotografía bien estructurada gracias al modo en que las tres lineas visuales se combinan rara proyectar la atención del espectador hacia fuera.





TRIANGULOS

En composición fotográfica, los triángulos son las formas más útiles por una serie de razones. Son habituales en parle porque son simples de construir o insinuar (sólo precisan tres puntos para los ápices, que no necesitan estar en un orden concreto) y en parte debido a la convergencia (los efectos gráficos naturales de la perspectiva hacen que las lineas diagonales convergentes sean muy comunes en fotografía, sobre todo con objetivos gran angular). Además son las formas geométricas mis básicas, con el menor número de lados, y presentan la interesante combinación de resultar dinámicas, gracias a las diagonales y a las esquinas, y estables, siempre que un lado actúe como base.

El triángulo es una forma con tanta fuerza inherente que resulta natural a la vista. En cuanto a las líneas, a menudo dos son suficientes: la tercera se puede asumir o bien un borde del marco se puede interpretar como un lado. Y en lo que se refiere a los puntos, sirven tres centros prominentes cualesquiera, sobre todo si son similares en contenido, tono, tamaño u otra propiedad. A diferencia de los rectángulos y los círculos, que precisan tener sus componentes principales en un orden exacto, los triángulos se pueden formar en casi cualquier configuración. El único orden de

tres puntos que no crea un triángulo es una línea recta. Por ejemplo, un retrato de tres personas contendrá casi inevitablemente un triángulo, pues cada cara será un vértice.

La tendencia natural de la perspectiva lineal es que las líneas converjan en un punto de fuga en la distancia y formen dos lados de un triángulo. Si la cámara está nivelada, el vértice principal del triángulo apuntará más o menos en horizontal (puede pensar en el triángulo formado por una fila menguante de casas como si estuvieran caídas sobre un lado, con el vértice en el horizonte y la base lo más cerca posible de la cámara). Si en lugar de ello la cámara estuviera apuntando hacia arriba, a un edificio, árboles o cualquier grupo de líneas verticales, el vértice estaría en la parte superior de la imagen y la base en la parte inferior. Esta es además la configuración de un triángulo más estable.

La sensación de estabilidad inherente en muchos triángulos procede de una asociación estructural, como es la forma de una pirámide o de dos contrafuertes apoyados uno sobre el otro. Por tamo, organizar tres objetos de modo que dos compongan una base y el tercero un vértice por encima crea una forma estable, y esta asociación se incorpora a la imagen. Es la clásica imagen de tres figuras, y en fotografía permite manipular los sujetos, por lo que es una técnica estándar y generalmente exitosa para distribuir los elementos de la escena. Las dos diagonales de este triángulo ayudan a escapar del peso de un cuadrado o un rectángulo.

La configuración inversa, con la base en la parte superior de la imagen y el vértice en la inferior, es una forma igualmente útil en un diseño. Tiene una asociación diferente; es menos estable, más agresiva y con más

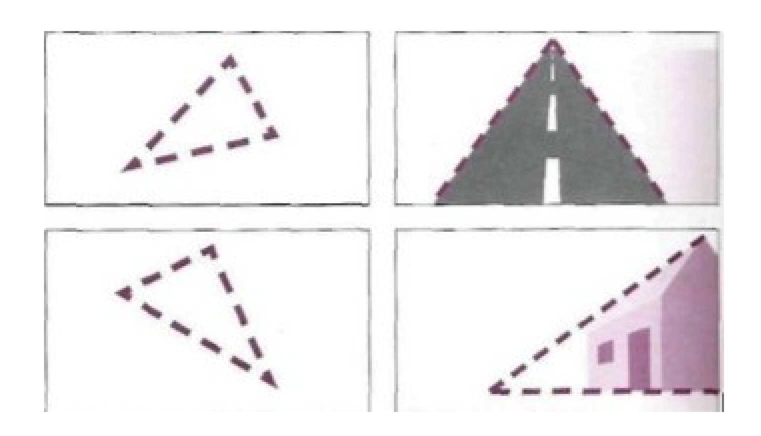
movimiento. Los vértices son mas obvios, probablemente porque parecen estar encarados hacia la cámara y el espectador, y se da el tipo de tensión que se puede esperar de una forma que simboliza un equilibrio extremadamente precario. En diseño, un uso especial para triángulos invertidos se da en bodegones y otras imágenes de grupo donde los objetos tienen diferentes tamaños, pero aun asi han de unificarse en una fotografía colocando el más pequeño cerca de la cámara, en el vértice del triángulo, y el resto de los objetos detrás. Un objetivo gran angular, enfocado desde una posición elevada y dirigido ligeramente hacia abajo, enfática las proporciones de un triángulo invertido, de igual modo que un gran angular dirigido hacia arriba crea verticales convergentes.

¿En qué circunstancias es útil tratar de imponer una estructura triangular? ¿Es importante ver los triángulos implícitos como uno de los pocos dispositivos para ordenar una imagen o para organizar los elemento?, que se van a fotografiar Este tipo de organización es útil cuando se precisa claridad y sencillez, algo habitual en fotografía de bodegón y en varias formas de repórtate, donde lo más importante es conseguir una clara reproducción de algo, a menudo en un escenario visual desordenado. Dado que es una situación frecuente en la fotografía profesional, la idea de estructurar una imagen con una organización gráfica simple es principalmente profesional.

TRIÁNGULOS POR IMPLICACIÓN Cualquier organización de tres objetos (excepto en una línea recta) produce un triángulo implícito.

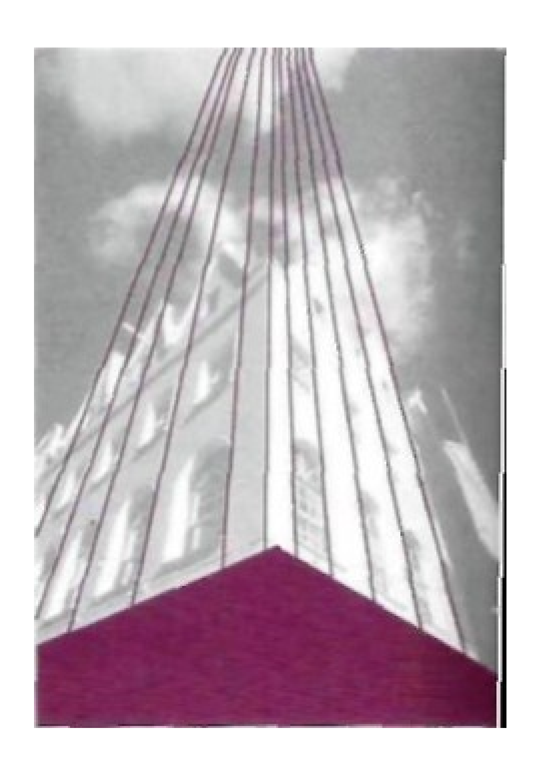
TRIÁNGULOS POR CONVERGENCIA La convergencia producida por la perspectiva lineal particularmente con un

objetivo gran angular, crea dos lados de un triángulo. Las superficies verticales que retroceden hacia el horizonte crean triángulos que parecen apoyarse sobre un lado. El vértice principal queda orientado hacia el punto de fuga.

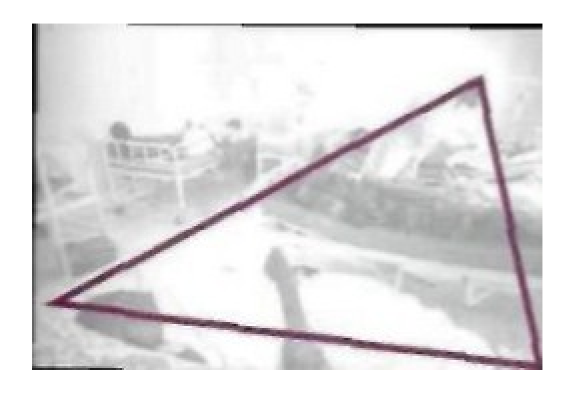


CONVERGENCIA VERTICAL Una escena vertical captada con un objetivo gran angular crea un triángulo por convergencia.





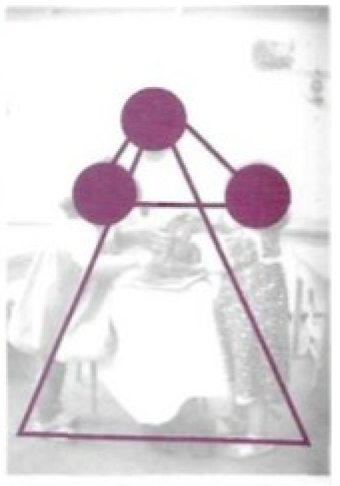
CIERRE DE UN TRIÁNGULO Esta secuencia de fotogramas ilustra cómo una estructura triangular implícita puede reforzar la organización y la dinámica de una Imagen. El escenario es la unidad de malaria de un hospital en Sudán, donde los pacientes han de compartir cama. Se eligió un objetivo gran angular para presentar el máximo de Información. Aunque las dos tomas iniciales fueron satisfactorias, el movimiento del médico, concretamente su postura inclinada, organizó do repente toda la Imagen. Un momento después, esta intensa geometría perdió fuerza.







TRES Las tomas con tres figuras generalmente contienen el potencial para adoptar una estructura triangular. Aqui se reforzó deliberadamente por medio del punto de vista, que no sólo muestra una relación triangular de las cabezas, sino también un triángulo en el perfil de las tres figuras.

TRIÁNGULO INVERTIDO Un triángulo con su vértice en la base de la fotografía crea una configuración útil no sólo para grupos de objetos en un bodegón, sino también para centrar la atención con más fuerza en el vértice, cuando los lados convergentes conducen la vista hacia este punto en primer plano. Aquí se eligió este recurso porque el sujeto, el arroz, era visualmente anodino.



TRIÁNGULO INVERTIDO Por si misma, la distribución de las dos figuras sentadas solo sugiere levemente una forma triangular. Pero una toma de pie mirando hacia abajo con un objetivo gran angular de 20 mm, refuerza la estructura por convergencia.





CÍRCULOS Y RECTÁNGULOS

Después de la frecuencia de la estructura triangular, las otras formas básicas —círculos y rectángulos— tienden a ser raras en fotografía, y por tanto en composición. Como sucede con los triángulos, son más interesantes cuando se insinúan, cuando sugieren una forma, que cuando la representan directamente.

Los circuLos tienen un lugar especial en composición— A diferencia de los triángulos y las lineas, no son tan fáciles de insinuar porque precisan estar casi completados y tener una forma muy precisa y reconocible.

No obstante, se dan a menudo, tanto artificiales como naturales. En la naturaleza, el crecimiento radial, como se encuentra en la cabezuela de una flor o en una burbuja, tiende a crear un círculo. Los círculos son válidos en la composición de una imagen porque tienen un efecto de cierre. "Contienen» cosas en su interior y conducen la vista hacia dentro, y por ello son particularmente útiles en bodegones. El efecto de enfocar la atención del espectador puede ser tan intenso que acabe reduciendo la importancia visual del entorno, por lo que los círculos deberían emplearse con precaución. Alrededor de la circunferencia

existe cierta implicación de movimiento debido a que está asociada con la rotación.

Del círculo derivan las elipses, otras formas flexibles y cíclicas, y más o menos cualquier forma achaparrada formada a partir de curvas en lugar de líneas y esquinas. Las elipses representan un caso especia! en fotografía, porque esta es la forma que un círculo real proyecta sobre la película cuando se ve con un ángulo oblicuo. Hasta cierto punto, el ojo resuelve las elipses como si fueran círculos.

Los rectángulos abundan en las estructuras fabricadas por el hombre, y menos en la naturaleza. Son útiles en composición porque son las formas que permiten una correspondencia más próxima con el encuadre de una fotografía. Se requiere un alto grado de precisión, pues el modo más habitual de ordenar formas rectangulares es alineándolas con las lineas horizontales y verticales del marco. Por tanto, un alineamiento incorrecto es muy fácil de detectar, y fácil de corregir digitalmente.

De hecho, corregir las distorsiones provocadas por el diseño óptico del objetivo y por su inclinación es un procedimiento digital estándar; en Photoshop, sigue el menú: Filtro, Distorsión, Corrección de lente.

Los rectángulos tienen asociaciones de gravedad, solidez, precisión y limitación, resultado de su relación con los dos tipos de líneas —verticales y horizontales— que los componen. Tienden a ser estáticos, inflexibles y formales. Para que una forma rectangular se vea rectangular en la imagen, se ha de fotografiar perpendicularmente y nivelada. Las tomas oblicuas y los objetivos gran angular distorsionan los rectángulos creando trapezoides. Por ello, cuando se fotografían estructuras rectangulares se emplea un sistema formal y estudiado.

ORDEN EN UN DISEÑO SHAKER Éste es un ejemplo de un libro completamente integrado por formas rectangulares. El tema es la arquitectura shaker y la artesanía. La naturaleza funcional y severa del material sugiere un tratamiento apropiado. La definida regularidad de los rectángulos hace que sean especialmente adaptables al diseño que tensa el equilibrio y la proporción.



OBJETIVO GRAN ANGULAR El tema de esta fotografía es un denso bosque de robles y el problema de diseño es su falta de estructura. La solución fue buscar una escena con algo de potencial (la curva formada por las ramas, y luego exagerar el efecto mediante un objetivo ojo de pez de fotograma completo. Aunque casi corregida por entero en los objetivos normales, la distorsión curvilínea se mantiene deliberadamente en los ojos de pez. Todas las líneas excepto las radiales se ven curvas: cuanto mas lejos del centro, más acusada es la curva.



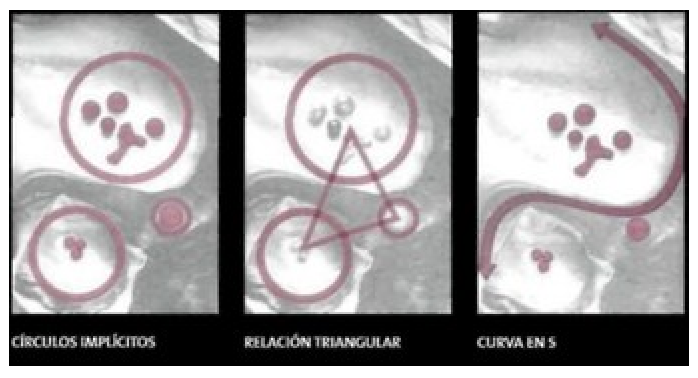
PERLAS Esta composición de diferentes tipos de perlas se creó para la portada de una revista, por lo que no sólo debía mostrar con claridad las perlas, también debía ser atractiva y simple, con espacio en la parte superior para la mancheta. El problema era que se tenía que mostrar varias perlas y al mismo tiempo formar un solo grupo. La solución fue dividirlas en tres conjuntos unidos visualmente, de tal modo que la composición pareciera natural y la vista se pudiese desplazar suavemente por a imagen.

La clave para el éxito de la fotografía está en la elección de conchas de ostra de diferentes especies, con el color iridiscente típico de la madreperla. En concreto, las dos conchas principales proporcionan cierres circulares, suyas curvas encajan entre sí. La perla del sur de 15 mm, la derecha, es suficientemente qrande para ser su propio círculo, y los tres círculos están enlazados de dos formas, primero por su relación triangular y también por la sinuosa curva en S, que ayuda a dirigir la vista entre ellas.

Como en cualquier bodegón, la composición se crea cuidadosamente con la cámara bloqueada en su posición. Primero se organizó el grupo principal en a concha grande, luego se añadió un grupo más pequeño en la concha de abajo y se hicieron algunos cambios en el primer grupo. Después se colocó la perla grande sobre una concha negra para aumentar el contraste.

Las principales estructuras de diseño son los círculos, los dos mayores formados por las conchas. Estos tres círculos están inevitablemente enlazados por un dibujo triangular Por último, la composición del fondo aprovecha deliberadamente el uso del reverso curvo de la concha mayor para crear una curva en forma de S.





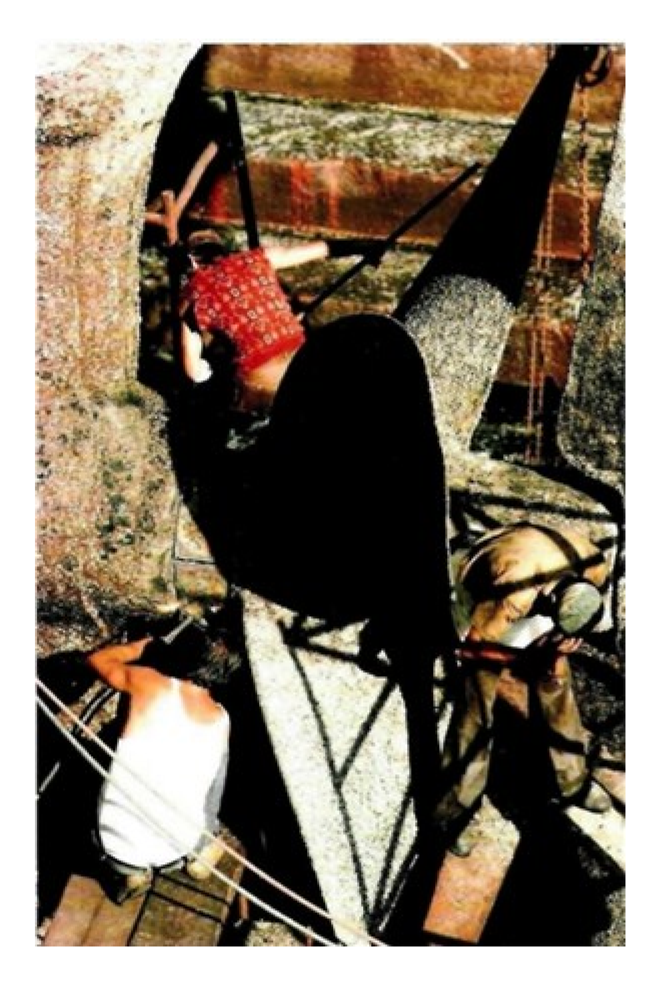
VECTORES

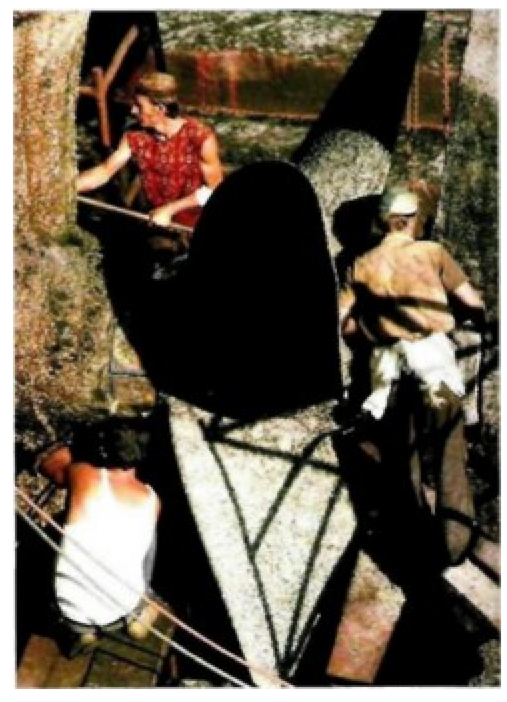
Hemos visto cómo la vista sigue una línea, o incluso la sugiere. Esta tendencia es el recurso más importante disponible para el fotógrafo en el diseño de una imagen. En principio, sí puede equilibrar una imagen de modo que la atención se centre en un punto predecible y luego proporcionar una línea que sugiera movimiento en una dirección, habrá creado una ruta visual. Los vectores son elementos gráficos (o combinaciones) que tienen movimiento, y por tanto confieren una cualidad dinámica a la imagen. Otro término que se emplea a veces es cinética. Las lineas más intensas que se pueden utilizar de este modo son las que transmiten la sensación más nítida del dirección y movimiento. Las diagonales, por tanto, son particularmente útiles, y si hay dos o más y convergen, mucho mejor. Las curvas también imprimen sensación de movimiento, y en ocasiones incluso de velocidad y aceleración. Sin embargo, las oportunidades para utilizar líneas reales están limitadas de forma natural por la escena, y a menudo no están disponibles cuando se las necesita. Las líneas implícitas no son tan inequívocas y obvias, pero al menos el fotógrafo las puede crear haciendo alineamientos mediante del punto de vista y el objetivo. Estos

alineamientos pueden ser de punto» o de lineas cortas, como los contornos de las sombras.

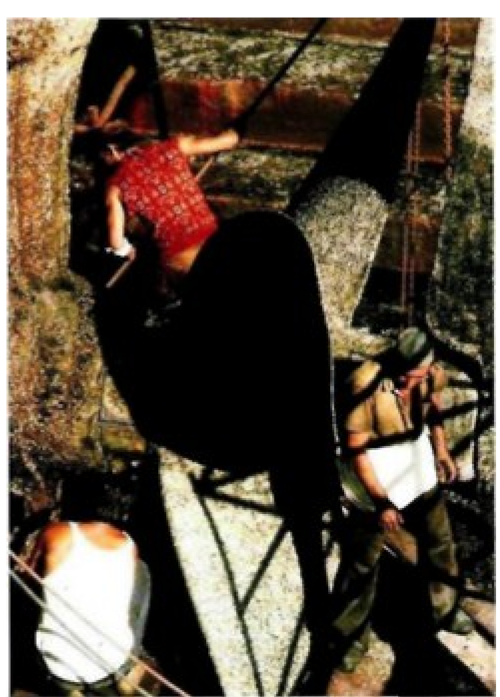
Otro recurso es cualquier representación de movimiento. La imagen de una persona que camina sugiere dirección y tiene fuerza. El ojo tiene tendencia a mirar algo más allá de la persona, en la dirección de su movimiento. Lo mismo sucede con cualquier objeto que esté claramente en movimiento, por ejemplo cayendo o volando. Como en fotografía el movimiento está congelado, incluso la dirección que sigue un objeto transmite una leve sugerencia de movimiento; necesita ser reconocible, como en el caso de un automóvil, por ejemplo.

ROTACIÓN ESPIRAL El sujeto central de esta escena, la hélice de un barco en dique seco, sugiere la estructura de la imagen, una espiral compuesta por tres líneas curvas principales. Sin embargo, el necesario refuerzo proviene de los tres hombres que están trabajando en la hélice. Para completar la Imagen, los tres hombres tenían que permanecer a una distancia uniforme, resultar visibles y estar orientados de modo que ayudaran a confirmar la dirección de las espirales. Una vez seleccionado el punto de vista, lo único que quedaba por hacer era esperar el momento apropiado. Se incluyen otras tomas menos dinámicas para demostrar la pérdida de efecto en éstas.









DIAGONALES CONVERGENTES Esta fotografía se diseñó con la idea de mostrar el equipo y el procedimiento para sembrar una ostra.

Se decidió que el estilo de la fotografía sería limpio, sobrio y clínico, en consonancia con la idea de que el proceso es como una operación quirúrgica. Los ingredientes necesarios son la ostra, unas herramientas especiales, la simiente (en realidad una pequeña esfera) y, por supuesto, la acción de insertarla.

La simiente es el elemento central, pero también el más pequeño, de ahí que la estructura gráfica esté diseñada para centrar la atención sobre ella. La forma básica consiste en tres lineas que convergen en la simiente de modo que, a pesar del volumen de la ostra, que aparece en silueta, la simiente es el centro de atención. El ángulo no simétrico de las lineas se eligió para evitar una composición predecible y aburrida. Los instrumentos de la derecha se dispusieron para evitar que las lineas apuntaran directamente al centro. La boca abierta de la ostra introduce sensación de movimiento. La vista se desplaza hacia la simiente en el centro, y luego hacia abajo y a la Izquierda. Las lineas transmiten claramente la acción.

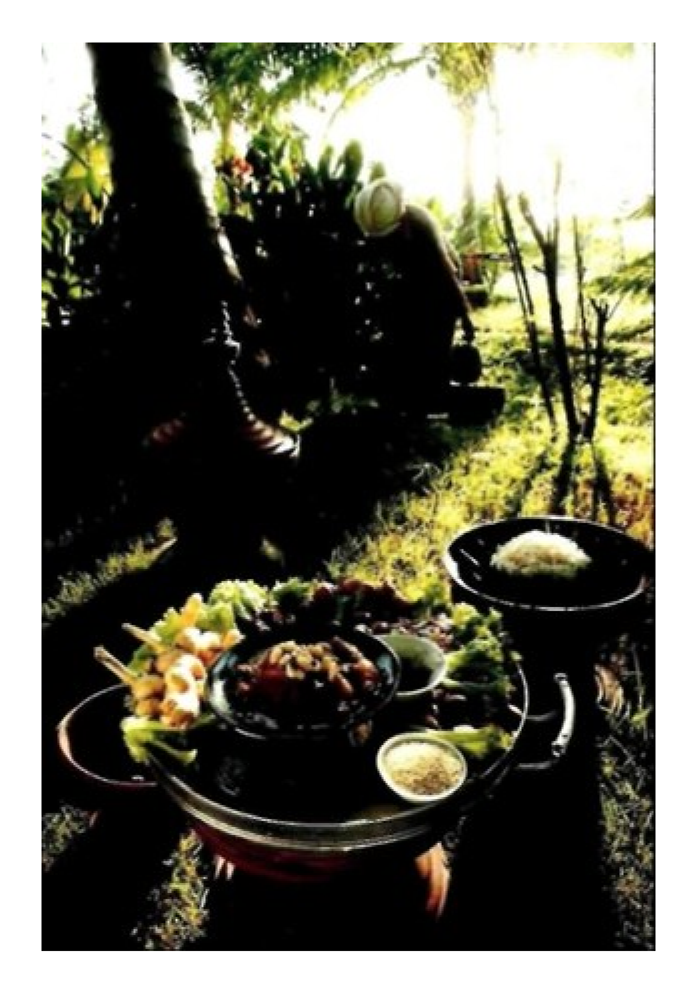


DIRIGIR LA ATENCIÓN En este ejemplo el sujeto es la comida: un plato tailandés y vanos acompañamientos. En parte debido a que este tipo de plato asiático sabe mejor de

lo que sugiere su aspecto, en parte porque se disponía de un escenario atractivo se decidió componer la escena en un entorno exterior.

Una vez tomada esta decisión, el aspecto más importante era equilibrar la atención. No tiene sentido molestarse en ordenar un buen escenario si el espectador no puede ver lo suficiente como para hacerse una Idea del ambiente. Por otro lado, el sujeto es la comida. Sin embargo, como ya se ha explicado, no habla ninguna razón de peso para mostrar los alimentos con mucho detalle. Por ello se decidió que la comida ocuparía aproximadamente un tercio del encuadre, y que la estructura de la Imagen trataría de guiar la vista entre el fondo y la comida, de modo que ambos recibieran una atención adecuada.

El resultado fue una variedad de líneas y formas. La comida se colocó en la parte Inferior de un marco vertical, fue anima a bajar la vista hacia el motivo. Las tablas circulares concentran la atención hacia el Interior El tronco de la palmera proporciona un importante impulso descendente desde el escenario hacia la comida, que se refuerza gracias a la sombra diagonal. La curva de las mesas se desplaza, como muestra el diagrama (central) bajo estas lineas, hacia los campos de detrás. La figura de la chica aporta atmósfera a la imagen. Se agacha y baja los cestos para crear dinamismo: el modo en que se orienta transmite un movimiento descendente, agradable, como la línea visual (insinuada) que recorre el encuadre.




LOS CÍRCULOS CENTRAN
LA ATENCIÓN
EL TRONCO AÑADE UN VECTOR
VECTORES DESDE LA FIGURA

ENFOQUE

La nitidez es un estándar tan aceptado en fotografía que rara vez se considera algo más que un modo de producir una imagen «correcta», igual que insertar la tarjeta de memoria antes de disparar. Sólo ocasionalmente se le ocurre a la gente modificar el enfoque por el efecto que ejerce en el diseño de la imagen. Sin embargo, en circunstancias apropiadas, puede ser un recurso efectivo.

La cuestión sobre dónde enfocar rara vez se presenta, porque la práctica habitual en el proceso fotográfico consiste primero en decidir cuál debería ser el sujeto y luego apuntar la cámara. Y los problemas más habituales de enfoque están relacionados con la precisión más que con la selección del sujeto. En circunstancias normales, el punto de enfoque —los ojos o una figura enmarcada por un fondo — es la única opción.

Sin embargo, ciertas situaciones ofrecen una alternativa, que reside principalmente en cómo se define la imagen. Cuando se fotografía un grupo de objetos, ¿deberían aparecer todos enfocados? ¿Sería más efectivo si sólo uno o unos pocos estuviesen nítidos y el resto progresivamente más borrosos? ¿Y cuáles deberían estar nítidos y cuáles no? Además, puede que no exista la posibilidad de elegir entre

una profundidad de campo amplia o reducida. Si el nivel de iluminación es bajo para la combinación de película (o valor ISO) y objetivo, puede que sólo sea posible tener enfocada una zona de la imagen, y en este caso el fotógrafo tendrá que tomar una decisión selectiva.

Con independencia de las razones, nunca se ha de subestimar la fuerza visual del enfoque. El hecho de que la nitidez sea un estándar prácticamente incuestionable es suficiente para mostrar que el punto de enfoque se convierte en el foco de atención. Un mal uso deliberado —o un uso inesperado— funciona extremadamente bien porque incumple un procedimiento establecido.

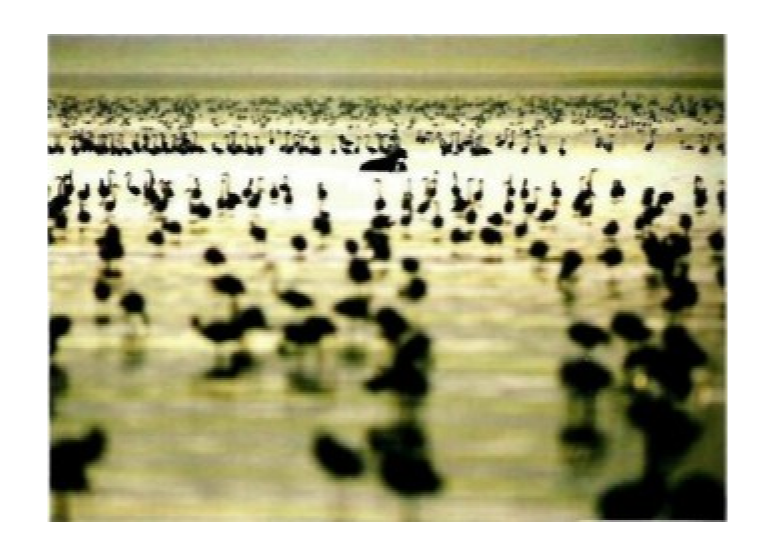
Si utiliza el enfoque de un modo inesperado, es importante apreciar sus diferentes usos con distintas longitudes focales. Incluso sin ningún conocimiento de las técnicas fotográficas, la mayoría de la gente que mita una fotografía está familiarizada con el un modo en que se distribuye normalmente el enfoque. Con un teleobjetivo, la profundidad de campo es reducida.

Por lo general, en una fotografía se puede ver una gama de enfoque, desde borroso a nítido. Como el área nítida suele coincidir con el punto principal de interés —donde se espera que la vista descanse—, la gama de enfoque contiene un sentido de dirección desde borroso a nítido. Esto no es ni con mucho un aliciente visual como las lineas de visión que acabamos de ver, pero no obstante es útil. Lo importante es que funciona gracias a la familiaridad del espectador con el modo en que sus ojos enfocan un objeto.

Las focales más cortas proporcionan imágenes con mayor profundidad de campo que las focales largas. Estamos acostumbrados a que las imágenes gran angular se vean nítidas en toda su superficie. Con una imagen típica de teleobjetivo la perdida de enfoque en el fondo o en el

primer plano es algo tan habitual que no nos sorprende. Con una vista gran angular, no se esperan áreas desenfocadas, y cuando sucede (utilización de un gran angular rápido a su máxima abertura), de alguna forma puede parecer una toma incorrecta.

SENSACIÓN DE MOVIMIENTO Y ENFOQUE Con un objetivo de 600 mm enfocado en la distancia, la profundidad de campo en esta imagen del lago Magadi, en el cráter del Ngorongoro. Tanzania, es muy reducida. Desde un punto de vista ligeramente elevado (el techo del vehículo), el foco es progresivo y conduce la vista rápidamente hacia arriba, hacia el punto de enfoque, donde una hiena ha cazado un flamenco. Una posición elevada del sujeto en el encuadre permite aprovechar al máximo este efecto.



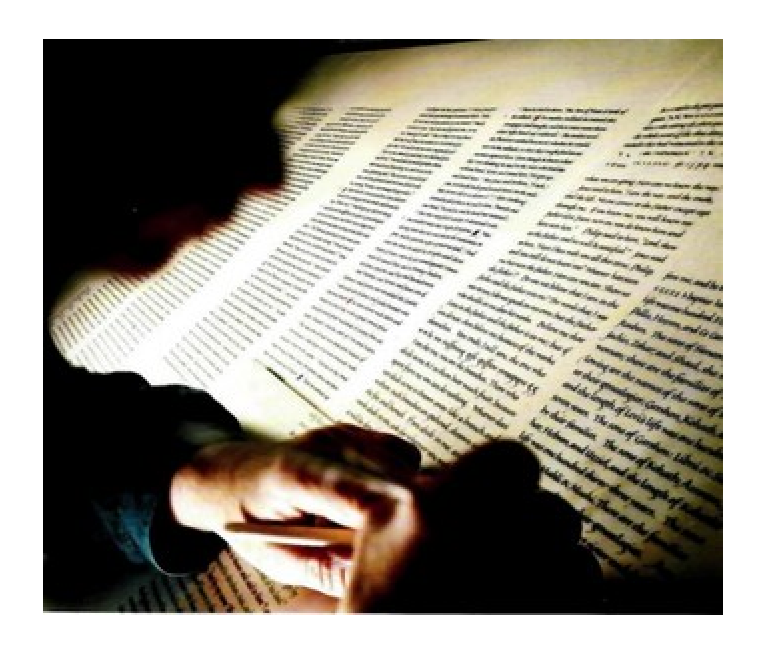


ESTELA DE COLOR Una profundidad decampo reducida es típica de las imágenes macro, de hecho, es prácticamente inevitable. La extrema borrosidad a ambos lados del punto de enfoque crea una estela de verdes y amarillos, de forma que el sujeto principal transmite los colores puros de la primavera.



ENFOQUE SELECTIVO El gran valor de un enfoque limitado es que concentra la atención en una parte especifica de la imagen, elegida por el fotógrafo, y todo funciona bien mientras los elementos desenfocados no sean reconocibles. En esta Imagen, que retrata a un escriba trabajando en un escritorio, el propósito de la técnica era registrar la caligrafía, a pesar de su tamaño relativamente pequeño en el encuadre. Aquí el enfoque selectivo es muy acusado debido al uso de una cámara de formato 10 x 12

cm. La inclinación del panel frontal, combinada con el diafragma más abierto del objetivo, reduce todavía más la profundidad de campo.



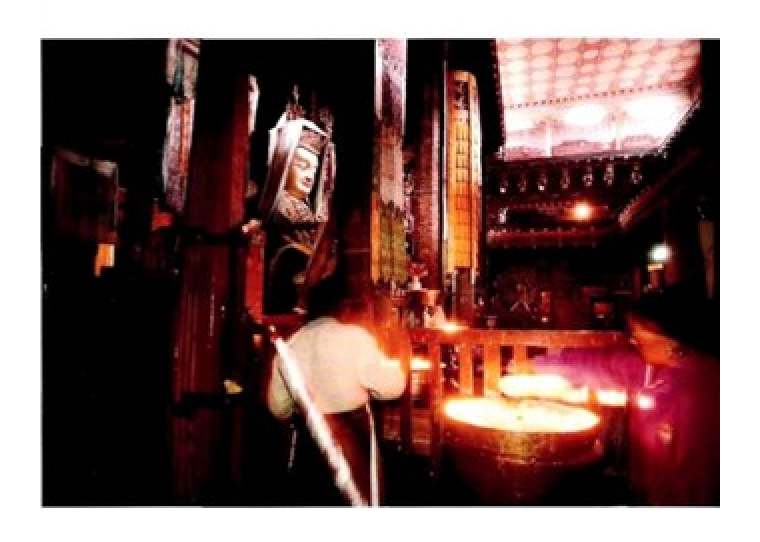
MOVIMIENTO

La transición de nítido a borroso en fotografía no está limitada al enfoque. También se da en una forma diferente como borrosidad de movimiento. Como saben los usuarios de Photoshop y otros programas, hay diferentes tipos de desenfoque de movimiento, y cada tipo tiene su propio carácter y sentido. Está el brusco desenfoque por trepidación de la cámara, que suele producir imágenes fantasma; la errante estela producida por el movimiento del sujeto durante la exposición; y la más lineal, típica del barrido de la cámara o por disparar desde un vehículo en movimiento. Existen muchas combinaciones y permutaciones, como el barrido y el movimiento del sujeto (como en el ejemplo de la gaviota, pág. 97) o la técnica actual de sincronización a la segunda cortinilla, donde la estela de movimiento producida por una exposición larga se corta nítidamente con una imagen de flash superpuesta.

Al igual que en las páginas 94-95, donde se trata el enfoque, aquí explico los usos de la borrosidad en lugar de cómo evitarla. Los convencionalismos sugieren que el desenfoque o borrosidad de movimiento es un fallo, pero esto depende del efecto que busque el fotógrafo. Como elemento expresivo, puede funcionar muy bien, y hay

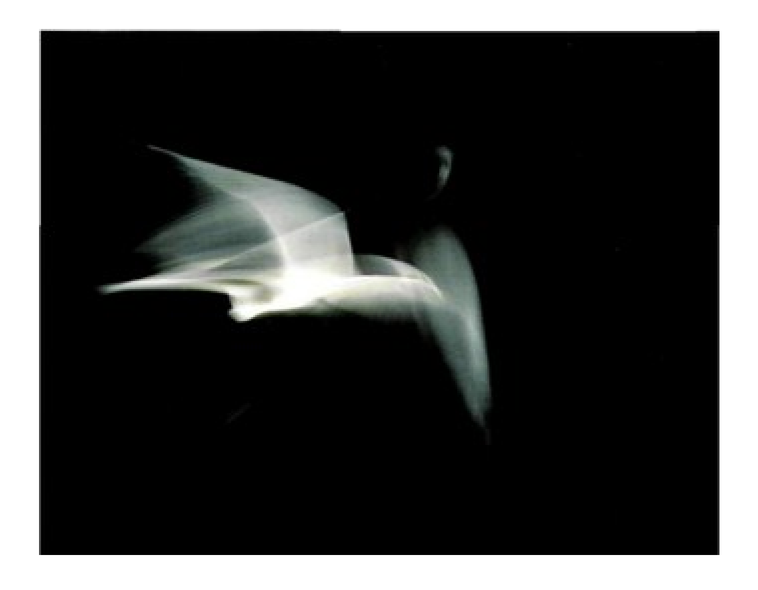
argumentos de peso contra la persecución constante de la máxima nitidez. Henri Cartier-Bresson clamaba contra lo que llamó «una insaciable persecución de la nitidez». El desenfoque de movimiento, en las circunstancias apropiadas, puede transmitir dinamismo y actualidad, y el elemento de incertidumbre en su registro con exposiciones lentas proporciona una sensación de experimento al acto de disparar. Quizá la decisión más importante es saber si tratar el movimiento de este modo o detener un momento concreto en el tiempo. Examinaremos esta última técnica en las paginas 98-99.

TRÍPODE CON MOVIMIENTO DEL SUJETO Un templo vagamente iluminado en Jokhang. Lhasa, fotografia se tomó con la cámara sobre trípode a una velocidad de obturación de medio segundo, la gente en movimiento queda inevitablemente porrosa, pero el resultado es aceptable porque el entorno está nítido.



DESENFOQUE DE SEGUIMIENTO Una gaviota en vuelo contra un fondo oscuro, fotografiada con un objetivo

de 400 mm a una velocidad de 1 segundo, revela el movimiento de sus alas en un dibujo apenas reconocible.



MOMENTO

Elegir el momento exacto no sólo es una cualidad esencial de la fotografía, sino que también tiene un efecto directo sobre el diseño de la imagen. Las fotografías de todos los sujetos, excepto los completamente estáticos —o sea, la mayoría—, deben captarse en el momento preciso. Tomar una fotografía es captar una imagen de un suceso. Éste puede resultar breve —de unos pocos milisegundos- o suficientemente prolongado, como el cambio de un paisaje a lo largo del día, donde el momento se elige en términos de horas.

Este termino invoca una de las expresiones más famosas de la fotografía, «el momento decisivo». Hcnri Cartier-Bresson, el consumado fotoperiodista que aplicó esta frase a la fotografía, la tomó prestada del cardenal de Retz, que vivió en el siglo XVII: «Il n'y a ríen dans ce monde qui n'ait un moment decisif» («No hay nada en este mundo sin un momento decisivo»), y la definió como sigue: «dentro del movimiento hay un instante en que los elementos están en equilibrio. La fotografía debe detener ese momento y retener inmóvil su equilibrio».

Esta idea es tan convincente que desde entonces ha perseguido a muchos fotógrafos, pero también ha

provocado numerosos argumentos en contra, recientemente de la mano del posmodernismo. El fotógrafo estadounidense Arnold Newman, por ejemplo, hizo esta critica, no del todo convincente: «Todo momento es un momento decisivo, incluso si hay que esperar una semana… Es una buena frase, como todas los eslóganes simplistas, y realmente logra que los estudiantes cuestionen su propia forma de trabajo. El verdadero problema es que muy a menudo piensan, "Bueno, si éste es el momento decisivo, es justo lo que estaba buscando". Lo que deberían buscar son fotografías, no el momento decisivo. Puede exigir una hora, dos horas, una semana, o dos segundos, o una vigésima parte de segundo: no existe un solo momento en el tiempo. Hay muchos momentos; algunas veces una persona toma una fotografía en un instante; otra persona en otro momento. Una puede no ser mejor que la otra, simplemente son diferentes».

La visión de Newman está llena de sentido común, pero también de compromiso, y en efecto justifica esos momentos no tan buenos. La fotografía, como cualquier arte, se desarrolla ante un espectador que la juzga. Algunas imágenes, y por tanto algunos momentos, se consideran de hecho más reveladores que otros, y cuando la persona que realiza la evaluación es el fotógrafo, el juicio es todavía más crítico. Creo que el problema real es que el lema de Henri Cartier-Bresson es difícil de seguir, y que la buena fotografía de reportaje que busca el momento decisivo es relativamente poco común.

Con independencia del tipo de acción, ya sea una persona que camina o las nubes sobre una montaña, el motivo se desplazará a lo largo del fotograma. La acción, por tanto, afecta inevitablemente al diseño de la imagen porque altera su equilibrio. Tome, por ejemplo, una escena

por delante de la cual alguien esté a punto de cruzar. Antes de que esto suceda, la composición que sugiere la escena será probablemente distinta de la que incluya la persona. Anticipar el cambio de dinámica siempre es vital Puede parecer obvio, pero la reacción natural ante cualquier situación fotográfica es seguir el movimiento y crear la que parezca intuitivamente la composición más satisfactoria en cualquier momento. No obstante, si una imagen se planea con anticipación, es importante imaginar el resultado cuando todo esté en su sitio. Entonces, es generalmente más fácil encuadrar la escena tal como será y esperar a que ese movimiento cruce el encuadre.

ACCIÓN REPETITIVA Ciertos tipos de acción, en este caso un trabajador que apila sal, permiten anticiparse. Después de ver el movimiento varías veces, elegí este instante, con una carga de sal suspendida en el aire y adopté un punto de vista bajo para mostrar con claridad la escena.

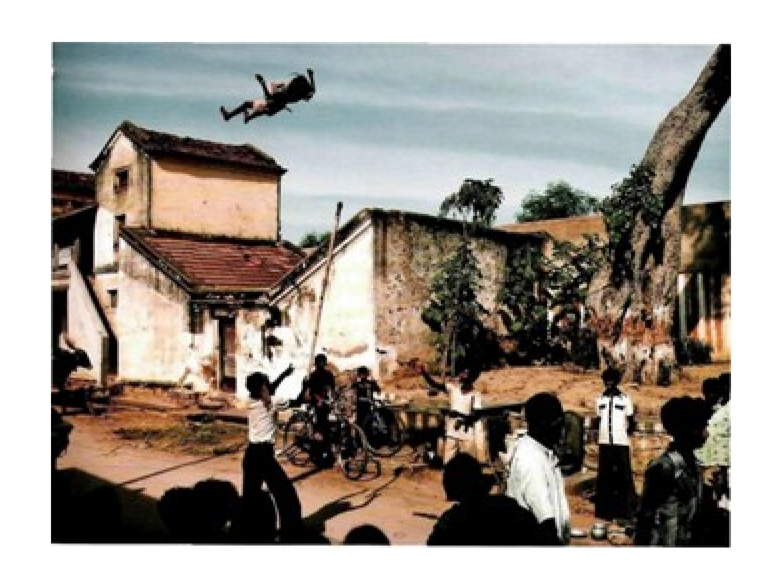


FIGURA EN UN PAISAJE En esta escena con terrazas de arroz en Bali, el paisaje es el sujeto, pero mejora de forma clara si el campesino ocupa una posición apropiada. La situación era relativamente fácil de plantear con

anticipación. La posición ideal para el hombre que plantaba arroz era a la izquierda del encuadre, en la parte más luminosa de la terraza Inundada, la primera fotografía, con el hombre en una posición menos conveniente, se tomó para asegurar Luego el hombre se movió, tal como había anticipado, hacia donde se encontraban los cestos.




ANTICIPACIÓN En esta escena de acróbatas itinerantes en un pueblo Indio era obvio que iban a lanzar a la niña al aire, pero ¿en qué momento? Puede no haber una segunda oportunidad, simplemente porque es la India, y tan pronto como la gente percibe la existencia de una cámara empieza a posar. Primero la escena se encuadró aproximadamente, y luego, cuando lanzaron a la niña, se siguió su movimiento con la cámara. Se asume que en el punto más alto ta imagen de la niña superará los techos de las casas, y de hecho asi sucedió, aunque sólo hubo tiempo de tomar una fotografía. La velocidad de obturación de 1/250 s fue suficiente para congelar el movimiento.



ÓPTICA

Como la imagen en fotografía está formada por un sistema óptico, la elección del objetivo es una parte esencial del proceso de diseño. La longitud focal hace mucho más que modificar la cobertura de una escena. Además determina en gran medida la geometría de la imagen, y también puede afectar profundamente su carácter. Existen construcciones ópticas especiales, sobre todo los objetivos ojo de pez y los descentrables, que también cambian la forma de los objetos en la fotografía.

Aunque lo único que varía con un cambio de longitud focal es el ángulo de visión, éste tiene efectos evidentes en la estructura lineal de una imagen, en la percepción de profundidad, en las relaciones de tamaño y en las cualidades de visión más expresivas y menos literales. Por ejemplo, la longitud focal puede afectar a la relación de un espectador con la escena, pues un teleobjetivo tiende a distanciar el sujeto, mientras que un gran angular conduce al espectador hacia el interior de la escena.

El estándar de referencia es la longitud focal que proporciona aproximadamente el mismo ángulo de visión que tiene el ser humano. Sólo es posible una aproximación, porque la visión humana y las imágenes ópticas son

bastante distintas. Vemos por exploración, y no tenemos un marco de visión exactamente delineado. No obstante, para una cámara de 35 mm, una longitud focal de entre 40 mm y 50 mm proporciona más o menos la misma impresión.

Los objetivos gran angular tienen longitudes focales más cortas, y el ángulo de visión es proporcional a la longitud focal. Afectan a la estructura de la imagen sobre todo de tres maneras: cambian la perspectiva aparente, y por tanto la percepción de profundidad; tienen tendencia a producir diagonales reales e implícitas) y consecuentemente tensión dinámica; e inducen un punto de vista subjetivo, lo que conduce al espectador hacia la escena. El efecto de la perspectiva depende mucho de la forma como se utilice el objetivo, específicamente del punto de vista. Desde el borde de un acantilado o lo más alto de un edificio, sin primer plano en la imagen, prácticamente no se produce ningún efecto sobre la perspectiva.

Sólo una vista más amplia. Sin embargo, si se encuadra una escena con una escala completa de distancias, desde cerca de la cámara hasta el horizonte, un gran angular proporcionará una impresionante sensación de profundidad, como en el ejemplo de la página siguiente. (Véanse págs. 52-57 para más información sobre técnicas para mejorar la percepción de profundidad).

Las lineas diagonales están relacionadas con este efecto de perspectiva aparente. El ángulo de visión es amplio, por lo que son visibles un mayor número de las lineas que convergen en los puntos de fuga de la escena, la mayoría de las cuales son diagonales. Además, la corrección de la distorsión en barrilete de un gran angular normal provoca una distorsión rectilínea, un estiramiento radial que es más marcado lejos del centro del encuadre. Un objeto circular

situado en una esquina se estira adquiriendo la apariencia de un óvalo.

Los objetivos gran angular tienden a implicar al espectador porque si se utilizan como se indica aquí y la imagen se reproduce con el tamaño suficiente, introducen al espectador en la escena. El primer plano está obviamente cerca y el estiramiento hacia los bordes y las esquinas envuelve la imagen alrededor del espectador. En otras palabras, el espectador es consciente de que la escena se extiende más allá del encuadre, un estilo muy empleado el fotoperiodismo (rápido, de estructura imprecisa e implicado). Los sujetos son principalmente personas y movimiento. En el cine, el estilo equivalente se conoce como cámara subjetiva, y sus características se corresponden con las cualidades que podríamos asociar a tomar parte en un suceso. Se trata de fotografía SLR a nivel de la vista, que utiliza un objetivo gran angular o estándar (nunca un teleobjetivo, que proporciona una imagen de atmósfera más fría y distante). En su variante más efectiva, el encuadre incluye un primer plano próximo y figuras y rostros incompletos en los bordes; este recorte aparentemente imperfecto extiende la escena hacia los lados, lo que proporcionan al espectador la impresión de que la imagen lo rodea. Las imperfecciones en el encuadre y la profundidad de campo pueden ayudar a crear una apariencia algo descuidada que sugiere que la fotografía se tomó con rapidez, sin tiempo para componer la imagen cuidadosamente. Sin embargo, hay que tener en cuenta que las fotografías captadas por fotoperiodistas con experiencia generalmente están bien compuestas, incluso bajo tensión.

En el otro extremo está el teleobjetivo (en realidad una construcción de telefoto, pero actualmente teleobjetivo es

el término que más se utiliza), que también tiene varios efectos sobre la estructura de la imagen. Reduce la impresión de profundidad comprimiendo los planos de la imagen; proporciona una vista selectiva, y por tanto se puede utilizar para resaltar estructuras gráficas precisas; por lo general simplifica la estructura lineal de la imagen, con una tendencia hacia las horizontales y las verticales; facilita la yuxtaposición de dos o más objetos; y crea un modo mis objetivo y desenfadado de ver las cosas, al tiempo que distancia al espectador del sujeto.

El efecto de compresión es valioso porque es un modo distinto de ver cosas, y también porque facilita la composición en dos dimensiones, con una serie de planos en lugar de a través de una sensación de profundidad completamente realista. Una práctica especifica se basa en proporcionar algo de altura a una vista oblicua del suelo. Con un objetivo estándar, el ángulo agudo de visión tiende a interferir; un teleobjetivo desde cierta distancia proporciona la impresión de que la superficie se inclina hacia arriba, como muestra la fotografía de la página 105.

La selectividad de un ángulo de visión estrecho permite eliminar elementos molestos o causantes de desequilibrios, un equilibrio preciso también es a menudo más fácil, pues sólo requiere un ligero cambio en el ángulo de la cámara; la organización de áreas de tono o color se puede modificar sin cambiar la perspectiva. Mientras que un gran angular utilizado a corta distancia estira las lineas creando una variedad de diagonales, un teleobjetivo conserva las líneas paralelas y los ángulos rectos tal como son, lo que transmite a menudo una atmósfera más estática, menos dinámica.

La yuxtaposición es un recurso compositivo importante de los teleobjetivos (véanse págs. 178-179). No obstante, se puede lograr con cualquier óptica cambiando el punto de

vista o desplazando uno de los objetos. Pero sólo un teleobjetivo permite producir cambios importantes. Además, cuando los dos elementos están separados, el efecto de compresión de un teleobjetivo ayuda a acercarlos.

Finalmente, el modo en que se utiliza un teleobjetivo —desde lejos— se transmite al espectador y deja una impresión objetiva. Existe una diferencia de carácter visual entre disparar desde dentro de una situación con un gran angular y desde fuera, lejos del sujeto, con un teleobjetivo.

Otros diseños del objetivo modifican la forma de la imagen. Sus usos son especializados y permiten estirar o curvar la imagen de varias formas. Uno de ellos es el ojo de pez, con dos versiones, circular y de formato completo. Ambos tienen un ángulo de visión extremo. 180° o más, pero en la versión de fotograma completo el circulo de imagen proyectado es ligeramente mayor que el rectángulo del formato. La pronunciada curvatura es anormal, por lo que su utilización sólo se justifica en determinadas ocasiones. Con este tipo de objetivos es difícil evitar imágenes extremas, a menos que el sujeto carezca de líneas rectas (como en la fotografía de un bosque, pág. 88).

Otra forma de cambiar la estructura de la imagen es inclinando el objetivo o el respaldo de la cámara, o ambos, un procedimiento común en fotografía de gran formato. E1 basculamiento del objetivo inclina el plano de enfoque, de forma que incluso a la máxima abertura la nitidez de la imagen se puede distribuir más o menos a voluntad. La inclinación de la película o el sensor también controla la distribución de la nitidez, pero distorsiona la imagen, estirándola progresivamente hacia donde se inclina el sensor o la película. El ejemplo de las gotas de esta página muestra cómo funciona este efecto.

UNA ESCENA, DOS OBJETIVOS Este par de fotografías, del mismo sujeto pero (ornadas a diferentes distancias. Ilustra las principales características de los objetivos gran angular y tele. La primera fotografía se tomó con un objetivo de 400 mm, la segunda con un objetivo de 20 mm La referencia para ambas imágenes es la anchura del edificio, que en todos los casos ocupa la mitad de la anchura del encuadre.

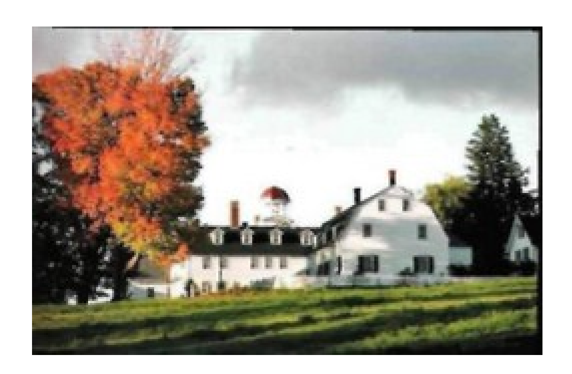
20 mm

- Relaciones de tamaño exageradas; el edificio posterior se ve mucho más pequeño.
- Prominencia de las líneas diagonales.
- Mayor cobertura angular.
- La ligera inclinación de la cámara provoca la convergencia de las líneas verticales
- Estructura de las líneas: principalmente diagonales.
- Estructura del plano óptico: profundo, ángulos pronunciados.

400 mm

- Ángulo de cobertura estrecho.
- Las líneas horizontales y verticales son más prominentes que las diagonales.
- La compresión modifica las relaciones de tamaño; el edificio que hay detrás se ve relativamente más grande.
- Aunque la cámara está ligeramente más baja que los edificios, la mayor distancia oe toma requiere una inclinación menor, por lo que prácticamente no hay convergencia,
- Estructura de las líneas: principalmente horizontales y verticales.

- Estructura del plano óptico: plano próximo.

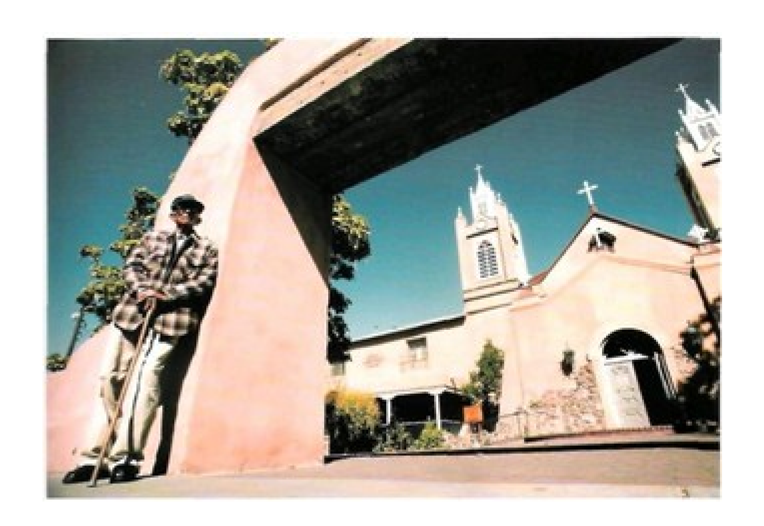




EFECTOS DE PERSPECTIVA CON UN GRAN ANGULAR En esta Imagen, tomada con un objetivo de 20 mm, se combinan dos efecto de perspectiva: perspectiva lineal de fas lineas que convergen en el horizonte y perspectiva decreciente de las formas aparentemente similares.

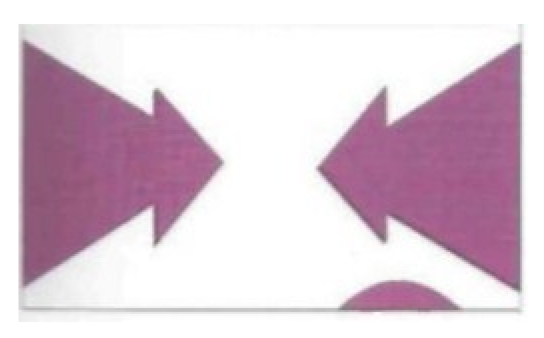


GRAN ANGULAR: LINEAS DINÁMICAS Con el ángulo de la cámara apropiado, un objetivo gran angular produce diagonales marcadas, sobre todo si se incluye el primer plano.



CÁMARA SUBJETIVA En esta escena llena de gente, un gran angulai proporción la sensación de estar en mediode la acción, un recurso típico de las tomas con cámara subjetiva, el recorte del contenido y la pérdida de enfoque en los lados y en el primer plano mas próximo ayudan a transmitir la impresión de estar dentro de la escena.





OBJETIVO DESCENTRABLE: CAMBIO DE LA DISTRIBUCIÓN DE LA NITIDEZ Inclinando el objetivo o el respaldo de la cámara (esto último sólo es aplicable a cámaras especiales), es posible inclinar el plano de enfoque desde su posición vertical normal. En este ejemplo, una toma próxima de gotas de lluvia, fue posible conseguir nitidez desde el primer plano hasta el fondo (el ajuste de la profundidad de campo por medio de la abertura no habría sido suficiente).



TELEOBJETIVO: COMPRESIÓN Una de las impresiones visuales características en las escenas captadas con teleobjetivo es la inclinación del sujeto hacia arriba.



EXPOSICIÓN

Del mismo modo que el enfoque se utiliza principalmente de un modo estandarizado para producir un tipo de precisión técnica en una fotografía, se asume que la exposición ha de ser «correcta». Debo hacer hincapié en que ésta es la visión convencional, pero no por ello la más acertada. Decidir la exposición correera implica consideraciones técnicas y criterio. Desde un punto de vista técnico, los límites superior c inferior de la exposición se establecen primero por lo que es visible, y segundo por la apariencia esperada. En otras palabras, parte de la tarea del ajuste de la exposición consiste en normalizar la vista para aproximar el modo en que vemos la escena real.

Las convenciones sobre exposición tienen mucho en común con las propias del enfoque. El ojo tiene tendencia a desplazarse hacia las áreas de exposición normal, sobre todo si son luminosas. Por tanto, una escena de alto contraste es probable que dirija la atención desde la sombra hasta la luz, mientras que un contraste más bajo permitirá al ojo recorrer el encuadre, como demuestran estas dos fotografías de unas montañas al amanecer. Una variación es la diferencia radial en brillo debida al viñeteado, bástante común con objetivos gran angular, pues

su diseño reduce la cantidad de luz que llega a los bordes con respecto al centro.

En color, la exposición puede tener un efecto critico sobre la saturación, lo que depende del proceso. La película Kodachrome, fabricada por primera vez en 1935, destacó en fotografía profesional desde la década de 1950 en adelante gracias a que la utilizaron fotógrafos de prestigio como Ernst Haas y Art Kane. Su exclusiva tecnología favorecía la subexposición para proporcionar colores vibrantes y saturados, pero impedia la sobrexposición. Esto inició la estrategia de exponer para las luces, que imperó más o menos desde entonces en la fotografía en color y con una importancia significativa en el registro digital.

Dos características dominantes de la exposición son la silueta y el velo. (Al final del libro retomaremos: este asunto). Exponer para las luces es una condición previa para crear siluetas, donde la completa ausencia de detalle en la figura sin iluminar conduce a una técnica para elegir la orientación, el punto de vista y el momento con objeto de comunicar sólo por medio del perfil. En el lado opuesto de la escala de exposición está el velo, que puede tomar varias formas, pero la principal en composición fotográfica es un intenso brillo con bordes difusos.

DIFUMINAR O CONCENTRAR LA ATENCIÓN La exposición puede reducir o aumentar la atención en una fotografía si hay dos áreas diferentes de brillo, como en esta imagen digital que muestra el sol del amanecer acariciando la cresta de una montaña en Cales a través de las nubes. Hay dos interpretaciones, dos modos de procesar el archivo de imagen Raw, la optimización automática abre las sombras, consigue que la vista se desvié de la zona iluminada por el sol hacía el resto de la escena. Por tanto, la

exposición ayuda a desplazar la atención hacia fuera. Por otro lado, incrementando el contraste y reduciendo la exposición se concentra el interés en la cresta iluminada y se aumenta el dramatismo de la luz. También se intensifica la sensación de urgencia: somos conscientes de que en los primeros momentos del día el sol Ilumina una zona pequeña, pero sólo durante un instante.





VIÑETEADO El oscurecimiento radial hacia las esquinas de esta imagen, tomada con un gran angular entre dos edificios Shaker, en Maine, dirige la atención hacia el interior, reforzando las intensas diagonales.

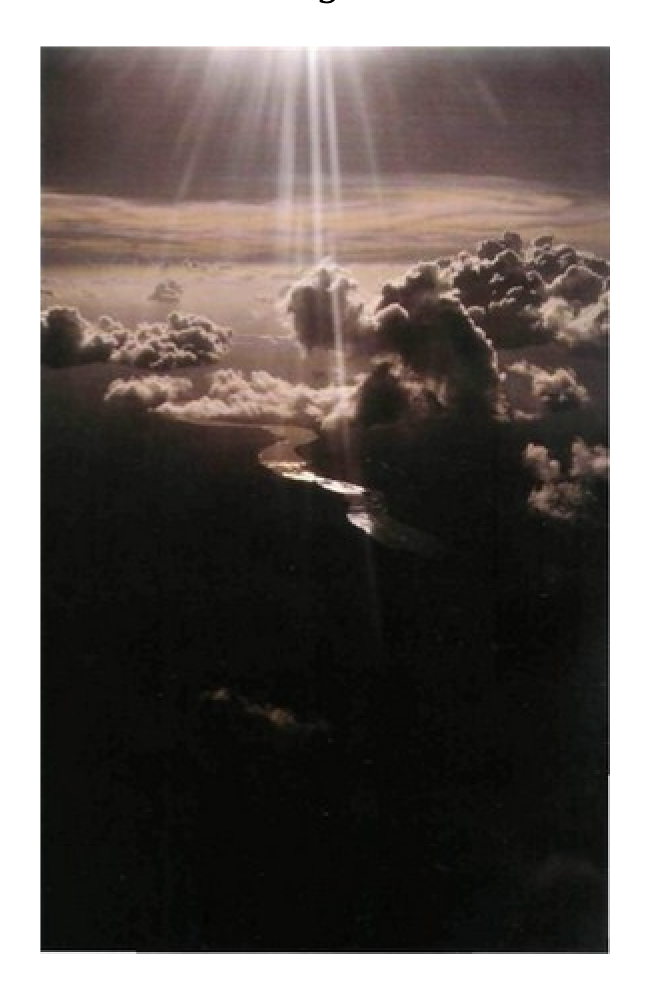


CONCEPTO DE EXPOSICIÓN KODACHROME La película Kodachrome inició la técnica fotográfica que consiste en exponer para captar el detalle en las áreas claras de la imagen, Los tonos oscuros subexpuestos retienen la saturación y se pueden aclarar durante la producción o en posproducción digital. Es esencial no sobrexponer las áreas claras. En cámaras digitales el aviso de luces quemadas resulta de gran ayuda.



VELO El velo óptico es un elemento gráfico por méritos propios, y su Interpretación como un fallo o una contribución a la imagen depende exclusivamente del gusto del fotógrafo y de sus opciones. Esta vista aérea del rio Orinoco, en Venezuela, podría haberse captado sin las estelas de luz del sol, simplemente apantanando el objetivo.

En lugar de ello, se utilizan para unir la composición y transmitir la idea de un sol cegador.



COMPOSICIÓN CON LUZ Y COLOR

Otra perspectiva sobre composición fotográfica está relacionada con la distribución de tonos y colores, íntimamente conectada con la exposición y con los modos en que con posterioridad se interpreta (de forma tradicional en el laboratorio durante el positivado y el revelado, ahora en posproducción digital, cuando el archivo de imagen está optimizado y ajustado). Esto enlaza con el manejo de los elementos gráficos que examinamos en el capitulo anterior; de hecho, los dos son inseparables. Un punto funciona en una fotografía porque contrasta en tono o color con el fondo, las líneas y las formas también producen un efecto en proporción a lo distintas que son, lo que finalmente se reduce a las relaciones de tono o color. Éstos son los componentes espectrales del diseño. Tono y color están relacionados, pero no son lo mismo. Uno de los beneficios menos obvios de la fotografía digital es que el proceso de optimización de las imágenes en el ordenador ha enseñado a mucha gente la ciencia de la imagen de un modo que antes resultaba imposible. Hoy en día, la mayoría de los fotógrafos están completamente familiarizados con lo que se solían considerar características arcanas, como el histograma, el ajuste de curvas, los puntos negro y blanco, etcétera. Ajustar imágenes con niveles, curvas y los

reguladores de tono/saturación/brillo revela la intima conexión entre tono y color.

Al mismo tiempo, el color tiene sus propias influencias en nuestra percepción, y su enorme complejidad se ha reconocido desde los inicios del arte. Hay efectos ópticos de color, como el contraste sucesivo, que funcionan con independencia del gusto, la cultura y la experiencia, pero también se dan efectos emocionales y contextúales que, aunque no se comprenden del todo, tienen mucha fuerza. Resulta interesante el hecho de que la fotografía haya ayudado a evidenciar la diferencia entre tono y color a través de su desarrollo histórico.

El color llegó bastante tarde a la escena fotográfica —no alcanzó un uso generalizado hasta la década de 1960-y tampoco fue universalmente bienvenido. No sólo fueron los fotógrafos tradicionalistas los que recelaron del color (algo normal, porque desafiaba las técnicas manuales aprendidas a lo largo de los años y el sistema de ver la imagen), sino también algunos críticos y filósofos, que lo consideraron contaminado por la publicidad y la venta de productos.

Pese a ello, la fotografía en color fue adoptada por muchos profesionales y artistas, y por supuesto por el público. El influyente fotógrafo suizo Ernst Haas, que se trasladó a Estados Unidos en 1951, identificó su amor por el color en la fotografía con la guerra en Europa: «Lo estaba esperando, lo necesitaba, estaba preparado para recibirlo. Quería celebrar los nuevos tiempos en color, llenos de nuevas esperanzas». Como veremos, la interpretación del color ha sido desde entonces un sujeto de experimentación y de polémica constante.

Mientras, el blanco y negro permanece vigorosamente saludable y, lejos de sucumbir ante la fotografía en color, continúa utilizándose con entusiasmo no sólo por artistas y

tradicionalistas, sino también por directores de arte y editores de imagen en los medios de comunicación.

CLAROSCURO Y CLAVE

El contraste, como vimos al principio del capitulo 2, sustenta la composición, y uno de los tipos más básicos de contraste es el tonal. La expresión italiana chiaroscuro (claroscuro en español) se refiere específicamente al intenso modelado del sujeto en pintura por medio de rayos de luz que iluminan escenas oscuras. En un sentido más general, transmite el contraste esencial que establece relaciones tonales. Johannes Itten (veánse pags. 34-35) lo identificó como «uno de los medios más expresivos e importantes de composición» en su curso básico en la escuela de arte Bauhaus. No sólo controla la fuerza del modelado en una imagen (y por tanto su propiedad tridimensional), sino también la estructura y las parles que centran la atención.

Utilizar o no la gama completa de tonos desde el negro puro al blanco puro es una decisión básica, muy importante en fotografía digital, que en la etapa de posproducción ofrece controles de histograma y niveles. La mayoría de la información que contienen las fotografías se encuentra en los tonos medios, y una gran parte de la fotografía convencional funciona sobre todo en estas áreas tonales«seguras». Sin embargo, las sombras y las luces

pueden contribuir intensamente a la atmósfera de una fotografía.

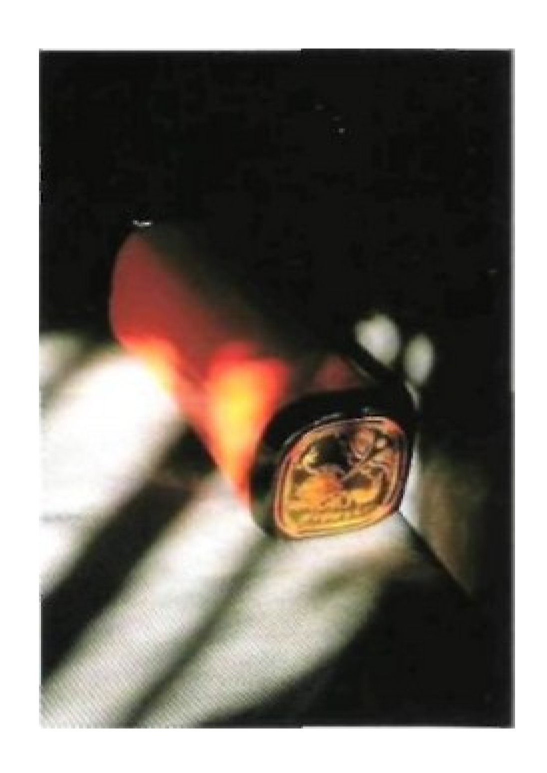
Los esquemas bajo estas lineas muestran todos los tipos posibles de distribución tonal de una fotografía. Si ignoramos el color, estas variaciones vienen definidas por dos ejes —contraste y brillo—, que resultan familiares para cualquiera que trabaje con imágenes digitales en Photoshop. Dentro de estos grupos hay un infinito número de formas para distribuir los tonos. El claroscuro ocupa el extremo más alto de contraste en la escala. El segundo eje, de brillo general, define gran parle de la atmósfera de una imagen. Cuando la expresión general es oscura, lo que favorece los tonos en sombra, la imagen es de clave baja. Lo opuesto, es decir, toda la modulación tonal situada en los tonos claros, es clave alta. Trazando una sobre la otra, la gama de posibilidades forma un patrón con forma de cuña, porque el máximo contraste de una imagen exige aproximadamente áreas iguales de blanco y de negro.

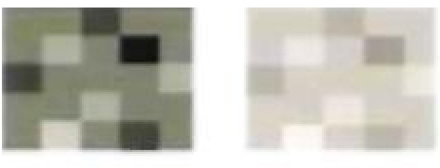
Si se utilizan estos dos ejes, contraste y brillo (contraste y clave), como guía, la elección del estilo para una imagen depende de tres cosas: las características de la escena (vegetación oscura, piel clara, cielo brillante, etcétera), el modo en que la escena está iluminada y la interpretación del fotógrafo. Actualmente, este último aspecto es, gracias a la posproducción digital, más influyente que nunca. En las páginas 112-113 he elegido una imagen (elefantes bajo una acacia) para mostrar cómo se puede interpretar en diferentes claves.

Una característica útil de la clave es la diferencia de aspecto entre blanco y negro y color, específicamente la mayor dificultad de trabajar el color en clave alta. Mientras que las imágenes en clave alta en blanco y negro se ven luminosas y gráficas, las imágenes en color a menudo se

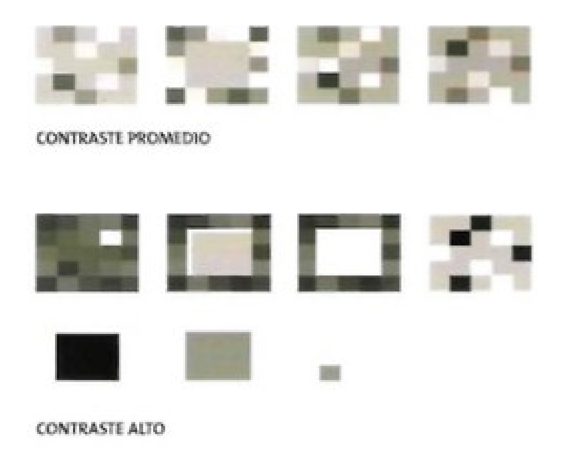
interpretan en términos negativos, como lavada» y mal expuestas. En parte, esto se debe a que la fotografía en color está conectada más literalmente con la realidad y en parte al gusto y a la costumbre (la estrategia inducida por Kodachrome de exponer para retener las luces).

INTENSIDAD DE COLOR Este claroscuro de una almohada china está expuesto para las luces, como siempre sucede en este tipo de imágenes. Gracias al contraste, la luz que se filtra por una ventana realza la impresión viva y saturada del color.





CONTRASTE BAJO



AMBIGÜEDAD Un campesino iban de Borneo descansa en su casa frente a una ventana. E1 marcado contraste dificulta inicialmente que se pueda captar el sentido de la imagen; este retardoy ambigüedad proporcionan encanto a la fotografía.



DIBUJOS DE LUZ Estos dibujos se forman cuando la luz se refleja o se refracta con intensidad y se enfoca parcialmente sobre una superficie difusa como el papel.



DIBUJO REFORZADO Las sombras en una escena de alto contraste también pueden reforzar la forma y el dibujo contenidos en ella, como en la sombra ondulada que realza las curvas del pañuelo de la mujer y los plátanos.

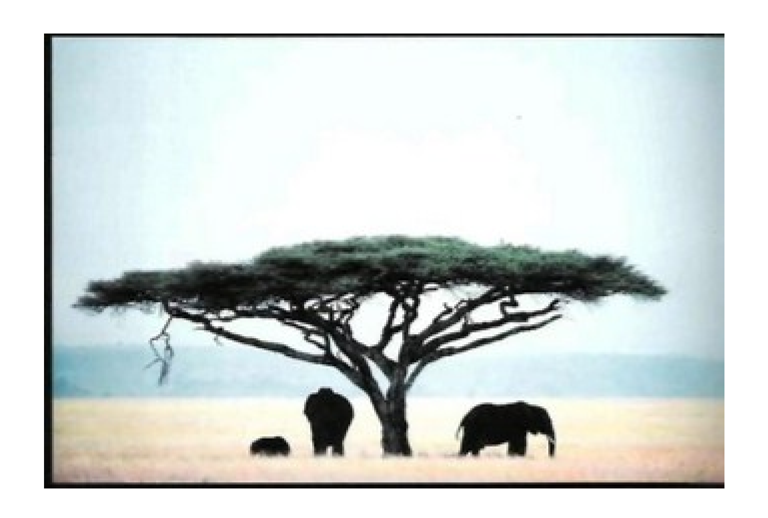


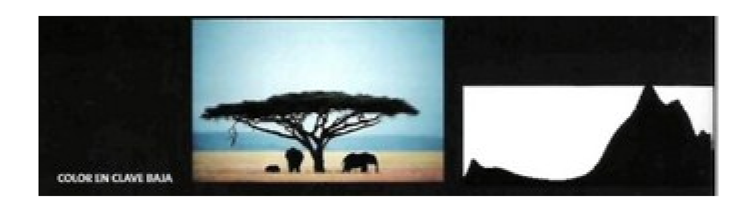
CLAVE BAJA Sólo el contorno de la chica y su caña de pescar, realzados por los últimos rayos de sol definen esta imagen tomada en la ribera de un río enSurinam. Las formas oscuras de los árboles completan la escena, que se encuentra, con la excepción de los finos contornos, en el registro más bajo de la escala tonal.

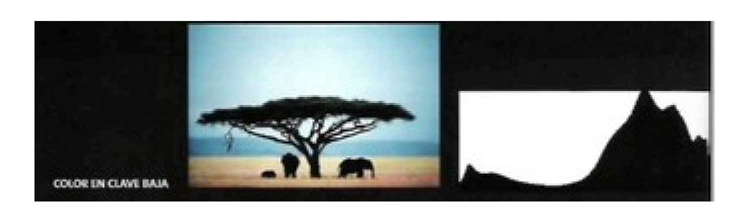


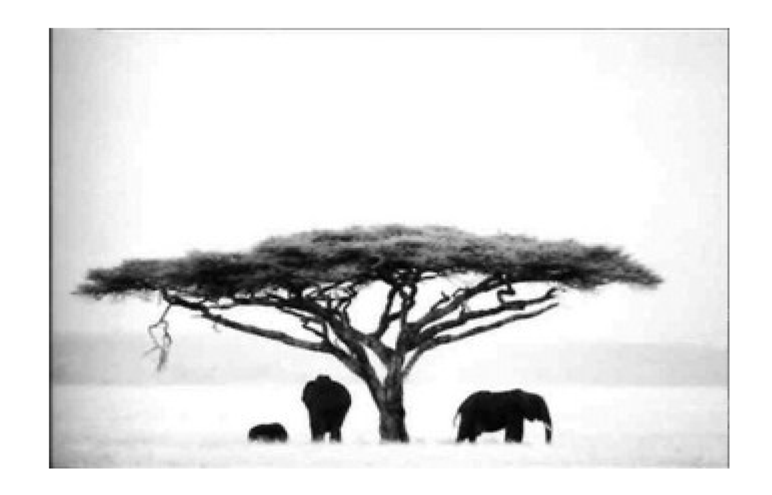
ESCENA Y VARIACIONES DE CLAVE La misma imagen tratada con diferentes registros tonales. El original es una diapositiva Kodachrome, que después del escaneado se optimizó en el ordenador. La versión en clave baja, que reduce el brillo, interpreta la escena como encapotada y tormentosa, al enfatizar las nubes.

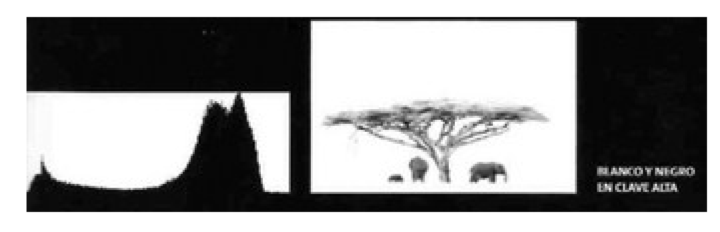
La versión en clave alta transmite la impresión de que la luz del cielo africano impregna la escena, lo que proporciona un registro más gráfico, con el árbol y los elefantes casi flotando entre dos aguas. Fíjese en que la versión menos atractiva, en clave alta en color. aparece producto de un error de exposición en lugar de un tratamiento intencionado.




COLOR EN CLAVE BAJA


COLOR EN CLAVE BAJA




BLANCO Y NEGRO
EN CLAVE ALTA


BLANCO Y NEGRO
EN CLAVE BAJA

COLOR Y COMPOSICIÓN

El color añade una dimensión completamente distinta a la organización de una fotografía, aunque no siempre es fácil o posible separarlo del resto de los recursos dinámicos que ya hemos visto. Los modos en que vemos y juzgamos el color son en cualquier caso complejos, tanto óptica como emocionalmente. El tema del color en fotografía es, como en el arte, muy importante. Mi anterior libro, Color, de la serie Digital Photography Expert, profundiza en el tema mucho más de lo que es posible aquí, e incluye la teoría del color y su gestión 'véase bibliografía). La cuestión básica del color en estas páginas es cómo puede afectar a la composición de una fotografía.

Empezaremos con colores intensos porque los efectos y las relaciones funcionan mejor, aunque la amplía gama de colores frente a la cámara tiende a apagarse de distintas maneras. La intensidad del color se determina principalmente por su saturación, y esta característica es uno de los tres parámetros del modelo de color que es más útil para nuestros propósitos. Uno de los beneficios colaterales de la fotografía digital es que la posproducción en Photoshop y programas similares nos ha familiarizado con el lenguaje técnico del color. Los tres parámetros del

color más empleados son tono, saturación y brillo. El tono es la cualidad que proporciona a cada color su nombre, y es lo que la mayoría de la gente quiere decir cuando usa la palabra «color». Azul, amarillo y verde, por ejemplo, son tonos. La saturación es la intensidad o pureza del color. El valor mínimo corresponde a un gris neutro. El brillo determina si el color es oscuro o claro. Otra forma de interpretar el color es mediante la saturación y el brillo, que son modulaciones de tono.

Los efectos de color funcionan con mayor intensidad cuando los colores involucrados son intensos. Los ejemplos de las siguientes páginas potencian esta intensidad para facilitar la comprensión de las explicaciones. El tono es la esencia del color, y en su representación más simple los tonos están ordenados en un circulo. En los estudios que durante siglos se han dedicado al color en el arte, la idea de los colores primarios ha sido esencial, y han acabado por establecerse tres —rojo, amarillo y azul—, conocidos como primarios de pigmentos (en la impresión, este modelo se ha ajustado como CMYK)). Obviamente, no coinciden con los tres primarios de luz —rojo, verde y azul— que se utilizan en las películas de color, los monitores y las cámaras digitales. La razón principal es que los primarios de pigmentos son colores de luz reflejada, en papel o lienzo, mientras que en el modelo RGB utilizado por los fotógrafos son colores de luz transmitida. El rojo y el azul de cada sistema difieren. Comparar los dos juegos de primarios no es, en ningún caso, un ejercicio muy útil, porque uno trata principalmente el efecto perceptual del color (RYB) y el otro está relacionado con la creación del color digitalmente y en película. Aquí me ceñiré a los primarios de pigmentos.

Los tonos intensos se perciben de múltiples modos, con diversas asociaciones que tienen mucho que ver tanto con

la cultura y la experiencia como con la realidad óptica. El rojo tiende a avanzar, por lo que cuando se encuentra en primer plano enfatiza la sensación de profundidad. Es energético, vital, terrenal, fuerte y cálido, incluso caliente. Puede denotar pasión (sangre caliente) y también puede sugerir agresión y riesgo es un símbolo de peligro y de prohibición).

El amarillo es el color más brillante de todos, hasta el punto de que no existe una versión oscura. Expresivamente es vigoroso, nítido e insistente, a veces agresivo, a veces alegre. Tiene asociaciones obvias con el sol y otras fuentes de luz, y contra un fondo oscuro parece emitir luz.

El azul retrocede más que el amarillo y tiende a ser tranquilo, algo oscuro y claramente frió. Posee una transparencia que contrasta con la opacidad del rojo. También aparece en muchas formas, y es un color que a mucha gente le cuesta juzgar con precisión. El principal simbolismo del azul deriva de sus manifestaciones más recurrentes en la naturaleza: el cielo y el agua. Por tanto, se puede asociar con la ligereza, el frescor y la humedad.

Los colores secundarios, complementarios de los primarios, son el verde (opuesto al rojo en el círculo cromático), el violeta (opuesto al amarillo) y el naranja (opuesto al azul). El verde es el color más abundante en la naturaleza y sus asociaciones y simbolismos, por lo genera! positivos, provienen principalmente de ella. Es el color del crecimiento y, por extensión, de la esperanza y el progreso. Por las mismas razones, el color amarillo-verde presenta asociaciones con la primavera y la juventud. El verde se asocia negativamente con la enfermedad y la descomposición. Podemos percibir más variedades de verde que de cualquier otro color.

El violeta es un color elusivo y raro, tanto de encontrar como de registrar, y difícil de reproducir con precisión. Se confunde fácilmente con el púrpura. Está asociado a la riqueza y la suntuosidad, y también al misterio y la inmensidad, mientras que el púrpura, un color similar, tiene connotaciones religiosas, regias y supersticiosas.

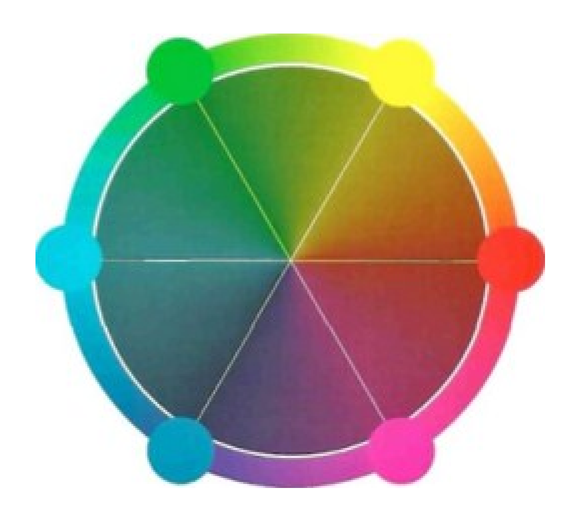
El naranja toma prestadas sensaciones del rojo, por un lado, y del amarillo, por otro. Es cálido, intenso, brillante y poderoso, al menos cuando se encuentra en estado puro. Es el color del fuego y del sol a última hora de la tarde. Se asocia a la festividad y la celebración, pero también al calor y la sequedad.

RYB FRENTE A RGB Cuando se combinan tres luces reflejadas primarias (rojo, amarillo y azul), ya sea como pigmentos, tintas o tirites, dan lugar a los colores intermedios (verde, violeta y naranja), y un tono próximo al negro cuando los tres se mezclan. Si las tres luces primarias transmitidas (rojo, verde y azul) se combinan en una proyección, dan como resultado cyan, amarillo y magenta y de la mezcla de las tres, el blanco.



EL CIRCULO CROMATICO El tono se mide en grados, de 0°a 360°, las relaciones a través del círculo son

importantes, los colores situados en posiciones opuestas se conocen como complementarios, y forman la base del principio de armonía del color. Aquí, el clásico circulo digital de color muestra que los primarios de impresión (cyan, magenta y amarillo) están en posiciones opuestas a los primarios de luz (rojo, verde y azul). Sin embargo, los primarios de pigmentos no producen radios uniformes, sino definiciones variables de azul y verde.



RELACIONES DE COLOR

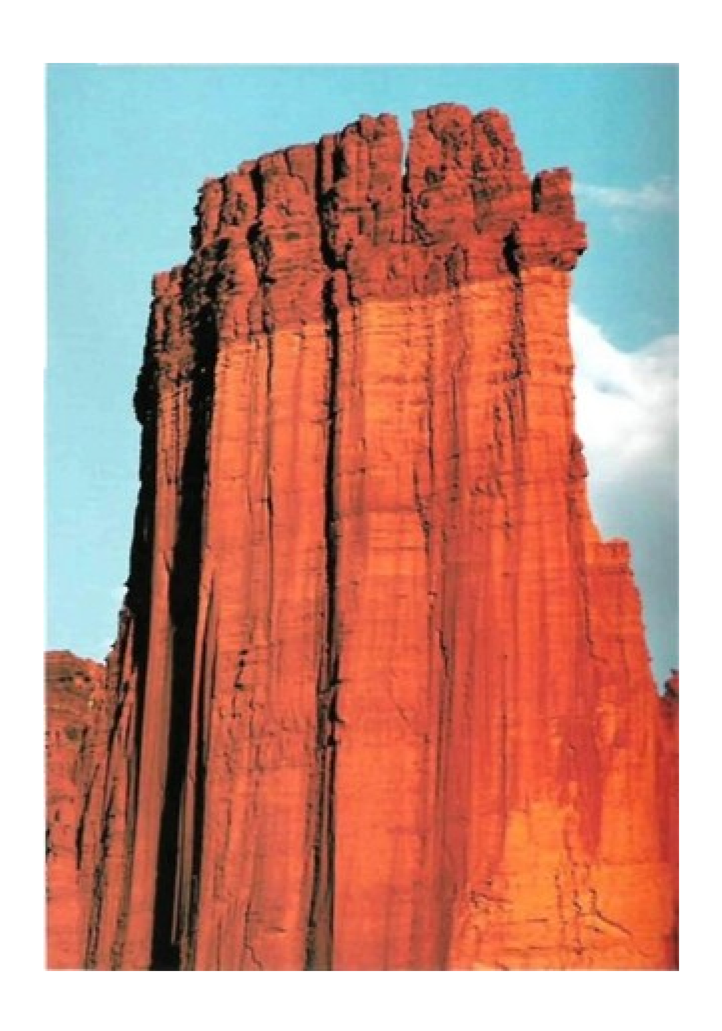
En última instancia, los colores se han de tratar como entidades relacionadas que se perciben de diferente manera según los colores que tengan cerca. El rojo junto al azul parece distinto al rojo junto al verde, y el amarillo sobre un fondo negro tiene una intensidad distinta que el amarillo sobre el blanco. Actualmente, la fotografía digital proporciona un elevado grado de control sobre la apariencia del color en una fotografía, y el tono, la saturación y el brillo son parámetros ajustables. Hasta qué punto y en qué dirección se deberían hacer estos ajustes es un tema relativamente nuevo en fotografía.

Se podría mantener que el mayor problema con el color en fotografía y en arte es la noción de exactitud e incorrección. Como acabamos de afirmar (véanse págs. 114-115), los colores evocan reacciones en el espectador que van de las fisiológicas a las emocionales, pero poca gente es capaz de explicar por qué le gustan o le disgustan ciertos colores y ciertas combinaciones. De hecho, pocas personas tienen interés en analizar sus preferencias visuales ven expresar reacciones definitivas.

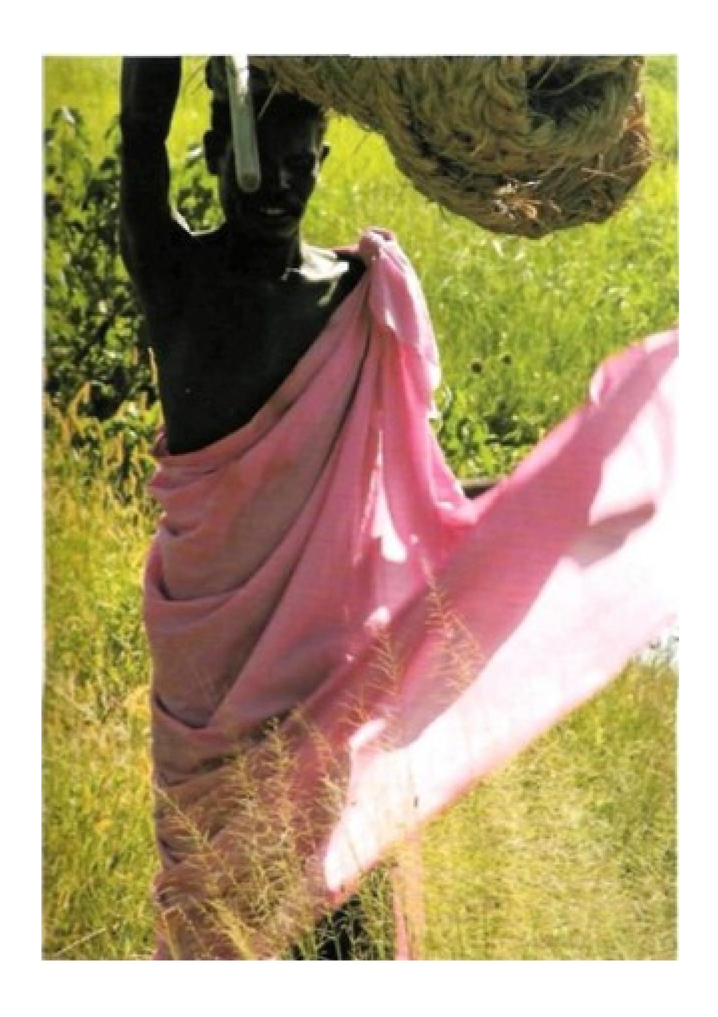
Ya en el siglo IV a. Los griegos vieron una conexión posible entre la escala cromática y la escala musical, e

incluso aplicaron la terminología del color a la música al dividir la escala cromática en semitonos. Esta relación ha persistido, y de hecho está muy cerca de las teorías de la armonía. Tanto en música como en color, la armonía ha tenido diferentes significados y funciones a través de la historia, desde el sentido griego de encaje hasta el más moderno de combinación agradable. El gusto y la moda intervienen en esta clasificación y como resultado se han expuesto muchas teorías polémicas acerca de cómo se «deberían» combinar los colores. Es un tema muy amplio que se trata con cierto rigor y extensión en mi libro Digital Photography Experts: Color, y más detalladamente en la obra de John Gage's Color and Culture. Pero aquí me interesa más la necesidad de considerar una visión equilibrada, no dogmática. Por un ludo, hay formas de combinar colores que tienden a ser aceptables para la mayoría de los espectadores, y seria ingenuo ignorarlas. Por otro, el uso creativo del color exige una expresión personal, lo que comporta no seguir las reglas. Este dualismo —aunque ciertas relaciones y técnicas funcionan, no es necesario utilizarlas— nos lleva de vuelta al principio fundamental del equilibrio que estudiamos en el capitulo 2, véase págs. 32-63, específicamente en la pág. 40).

NARANJA-AZUL Una combinación de color clásica y bastante común.



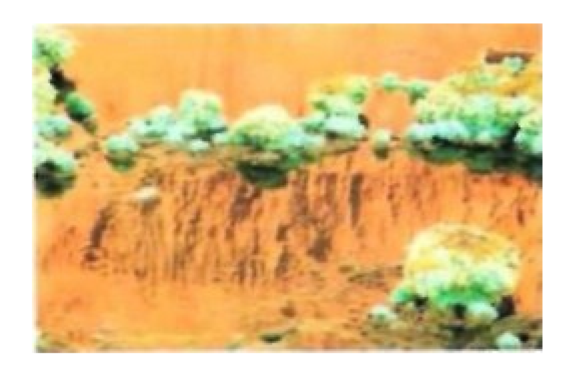
ROSA-VERDE El color rosa del vestido de este hombre es casi opuestoal tono verde de la hierba.



TEMPERATURA DE COLOR La calidez del sol directo contrasta con la mayor temperatura de color de la luz reflejada del cielo.



VERDE-NARANJA El color verde en esta escena contrasta con la luz naranja reflejada en esta charca.



ROJO-VERDE Las plumas rojas contrastan con el follaje verde, lo que parece separar a los pájaros del fondo.



Si tratamos la armonía en el sentido de una relación agradable y aceptable, hay dos clases de armonía bien establecidas. Una es la complementaria (tonos a través del circulo cromático) y la otra es la de similitud (tonos del mismo sector del círculo cromático). La base experimental para la armonía complementaria descansa en un contraste sucesivo y simultaneo, asi como en el orden del círculo cromático, donde los tonos están dispuestos en una secuencia en función de su longitud de onda. Dicho de forma simple, en el contraste sucesivo, si contempla una zona de color durante como mínimo medio minuto y acto seguido fija la mirada sobre una zona blanca, verá una

imagen fantasma del color complementario (opuesto en el circulo cromático).

Cuando se ven los colores contiguos aparece un efecto similar pero menos marcado porque la vista tiende a compensar; por el contrario, en el círculo cromático la mezcla de dos opuestos produce uno neutro. La armonía de la similitud es más obvia. Los colores yuxtapuestos en cualquier modelo de color, desde un circulo cromático a una forma tridimensional, simplemente funcionan bien juntos porque no presentan conflictos. Los colores «cálidos», desde el amarillo hasta el rojo, muestran una similitud parecida, como los colores —fríos—, del azul al verde, o un grupo de verdes, por ejemplo.

Otra consideración es el brillo relativo. Los diferentes tonos se perciben como distintos valores de luz: desde el amarillo hasta el más luminoso y el violeta el más oscuro. En otras palabras, no hay un amarillo oscuro ni un violeta claro; en lugar de ello, estos colores se convierten en otros (ocre, por ejemplo, o malva). El poeta y dramaturgo alemán J. W. Goethe fue el primero en asignar valores a los colores (amarillo, nueve; naranja, ocho: rojo y verde, seis; azul, cuatro; y violeta, tres), un sistema que todavía se considera factible. Como muestran las barras de color de la página 121, para una armonía predecible los colores se combinan en proporción inversa a sus valores de luz.

¿Las teorías de la armonía significan que los colores pueden ser discordantes? Quizá. En algún momento puede parecer que los colores están en conflicto, y otras veces pueden resultar perfectamente aceptables. El pintor Kandinsky sin duda pensaba así; en 1912 declaró que «discordancia en conflicto [...] los "principios" se derrumban tensión y anhelo [...] opuestos y contradicciones[...] ésta es nuestra armonía». El rosa y el

verde lima, por ejemplo, pueden no coincidir con la idea de armonía del color que tiene todo el mundo, pero si le gusta cursi, y en particular el uso «amable» japonés de este concepto, sus combinaciones se acercan a lo ideal.

El acento de color es una variación importante en las combinaciones cromáticas. Del mismo modo que un sujeto de pequeño tamaño puede funcionar gráficamente como un punto (véanse págs. 66-69), un área reducida de color que contrasta tiene un efecto similar. Las relaciones de color siguen teniendo Su aplicación, pero con menos fuerza debido a la disparidad de tamaño de las áreas. El efecto más marcado se da cuando el marco es relativamente incoloro y los dos colores más puros ocupan áreas localizadas. Esta forma especializada de contraste de color proporciona mayor prominencia a lo que los pintores llaman «color local»; el supuestamente el color verdadero de un objeto visto con luz neutra, sin que influyan las dominantes de color. Por encima de todo, los acentos de color realzan el color objetivo.

PUNTO FOCAL DE COLOR 1 Sobre los apagados colores del desierto, en esta aldea a las orillas del Nilo, en Nubia, el pañuelo malva de la mujer proporciona un alivio visual, y también un punto para fijar la atención.



PUNTO FOCAL DE COLOR 2 El propósito de esta toma era mostrar un grupo de prótesis de rodilla fabricadas en titanio, pero. Sin la que tiene la cinta roja, la composición habría carecido de dirección. El color rojo proporciona un punto de atención para el ojo sobre el que regresar después de recorrer el encuadre.



PROPORCIONES DE COLOR De acuerdo con la teoría clásica del color los colores armonizan entre sí mejor cuando sus áreas están en proporción inversa a su brillo relativo. Como propuso Goethe, el rojo y el verde son igual de brillantes, de modo que combinan con una proporción de 1:1; el naranja es dos veces más brillante que el azul, por lo que su combinación ideal es 1:2; el amarillo y el violeta están en los extremos de la escala de brillo, y su combinación Ideal es de 1:3. Tres tipos de combinaciones siguen el mismo principio.


Naranja (3) y azul (8)
Naranja (3), verde (4) y violeta (8)
Rojo (4) y verde (4)
Amarillo (3) y violeta (9)
Amarillo (3), rojo (4) y azul (9)

COLORES APAGADOS

Excepto en los entornos creados por el hombre, los colores intensos son relativamente escasos en el mundo. Los podemos recordar con más claridad, como en los colores de las flores o de una puesta de sol, pero ocupan mucho menos espacio que los verdes, marrones, ocres, tonos de piel, azules pizarra, grises y pasteles, que componen la mayoría de las escenas. Quien lo dude, sólo necesita salir y tratar de captar con una cámara los seis colores intensos que acabamos de describir (véanse págs. 114-121) sin recurrir a objetos fabricados por el hombre.

Hay varias formas de describir la mayoría de los colores de baja pureza: apagados, rotos, turbios, poco saturados, oscuros, lavados… Los colores neutros con un ligero tono a veces se identifican como grises, blancos o negros coloreados. Técnicamente, todos ellos son colores puros poco saturados, aclarados u oscurecidos, o una combinación de estas características. Las imágenes en clave alta o baja son necesariamente apagadas, a menos que incluyan un acento de color intenso. Las relaciones de color complementarias y contrastantes son, por supuesto, menos obvias, pero permiten mayores posibilidades de trabajar ciñéndose a un sector del circulo cromático.

En general, los colores apagados pueden ofrecer más sutiliza y un efecto más calmado, incluso más refinado, como ilustran las imágenes de estas páginas.

Otra cuestión es cómo se convierten los colores del mundo real en una imagen por medio del sensor digital o la película. De hecho, conversión es un término más preciso que registro, porque el proceso, tanto en película como en digital, implica separar colores complejos en tres componentes —rojo, verde y azul— y luego recombinarlos en ciertas proporciones. El abanico de actuación es bastante amplio, y en el apogeo de la película los fabricantes disertaron diferentes estrategias para distintas marcas. Kodachrome, que fue la primera película de color disponible para el público, y también la película profesional preferida durante varias décadas, destacaba por sus colores vivos y saturados, en particular cuando se subexponia ligeramente (véase pág. 112). Paul Simón incluso escribió una canción titulada «Kodachrome» en 1973, donde destacaba los «bellos y brillantes colores» y el modo en que el efecto saturado «te hace pensar que en todo el mundo hace un día soleado».

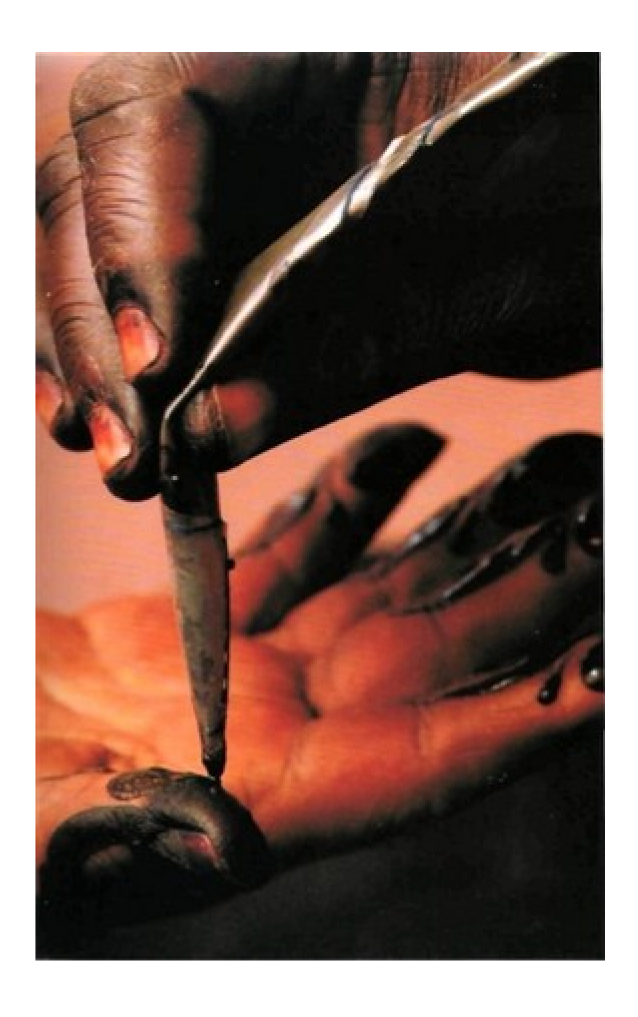
Sin embargo, esta conversión del color tuvo pocos adeptos en el mundo del arte, aun siendo utilizada por un maestro como Ernst Haas. En general se pensaba que estaba contaminada por el mercantilismo y el exceso. Los formalistas del color (veáse pág. 152) enfocaron esta cuestión con mayor prudencia, incluso cuando algunos como William Eggleston empleaban película Kodachrome para después hacer copias en papel. No obstante, en el mundo de la fotografía en general la saturación continuó en alza. Fuji Velvia, la película que fue en parte responsable de la desaparición de Kodachrome se diseñó para crear colores vivos e intensos. Con la fotografía digital, la

conversión está enteramente en manos del usuario, y los colores apagados se pueden avivar con la misma facilidad con que los colores vivos se pueden apagar. Ahora los fotógrafos tienen una paleta tan controlable como la de cualquier pintor.

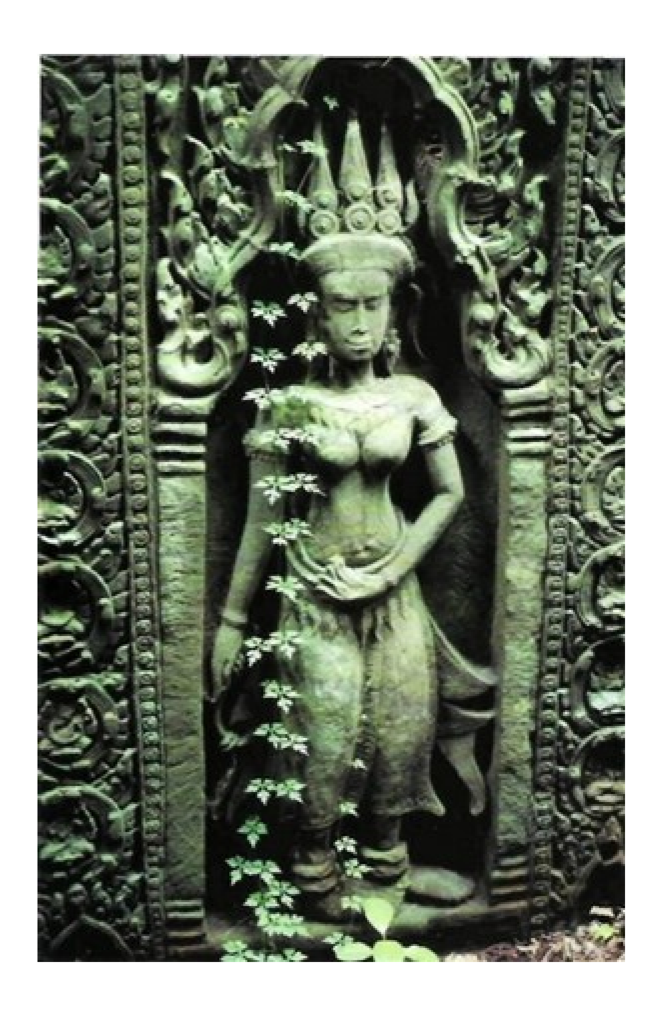
PALETA ORIENTAL Puesta de sol sobre el Nilo por debajo de Jartum. Una gama cromática del naranja pálido al malva se enmarca contra los reflejos azul claro, donde la brisa agita el agua, lo que crea una relación silenciosa de colores complementarios.



HENNA El marrón, técnicamente un rojo muy poco saturado, es el clásico color roto con connotaciones terrosas. En esta imagen, una especialista aplica henna a la mano de una mujer sudanesa.



MUSGO VERDE Los verdes suaves, como en esta figura en bajo relieve cubierta de musgo de Angkor, presentan connotaciones de lluvia, humedad y maleza.



METÁLICO La luz difusa del sol, reflejada en el bronce pulido de una urna dinástica de Vietnam, define la calidad metálica de la superficie gracias a los reflejos y un delicado cambio tonal.



COLORES DE INTERFERENCIA En algunas superficies aparece un fugaz efecto de arcoiris, sobre todo en las pompas de jabón y en las manchas de aceite. Resulta más obvio con luz dura o brillante y un fondo oscuro. Los reflejos de un par de superficies transparentes, como aquí, hacen que las ondas de luz interfieran entre si, lo que produce una gama reluciente de tonos.



BLANCO Y NEGRO

La fotografía en blanco y negro ocupa un lugar único en el arte. No es que el blanco y negro sea nuevo —dibujos, bocetos al carboncillo, grabados en madera y grabados al aguafuerte se han creado sin color a lo largo de la historia — pero en fotografía era la norma al principio por razones exclusivamente técnicas. Lo más interesante es que cuando las limitaciones técnicas se superaron con la invención de la película de color, el blanco y negro siguió siendo el medio preferido de muchos fotógrafos. Actualmente las cosas no han cambiado mucho.

Desde un punto de vista popular, la fotografía es más realista que cualquier otro arte gráfico, pues la cámara capta las imágenes directamente de la realidad a través de un sistema óptico. Por extensión, la fotografía en color debe ser más realista que la fotografía en blanco y negro porque reproduce más información del mundo real. Sin embargo, todo el arte es ilusión (véase el estudio clásico Arte e ilusión, de E. H. Gombrich), y una fotografía, tanto como una pintura, es un ejercicio bidimensional, o una versión en dos dimensiones del mundo real. El argumento a favor de la fotografía en blanco y negro es que no trata tanto como el color de ser literal. En términos visuales, el blanco y negro

permite más expresión en la modulación del tono, en la transmisión de la textura, el modelado del volumen y la definición de la forma. Sin embargo, lo que ya no es cierto es el antiguo argumento de los fotógrafos devotos del blanco y negro que defendía la mayor libertad de interpretación en el laboratorio. Antes esto era cierto, pero ahora la posproducción digital y el copiado mediante impresoras especializadas han permitido interpretar libremente la fotografía en color. El blanco y negro también se ha beneficiado de la posproducción digital, pues los tres canales de color se pueden mezclar en cualquier proporción para lograr un control mayor de la interpretación tonal del color de lo que nunca fue posible utilizando filtros coloreados al captar la imagen. Mientras que antes la gama de efectos estaba generalmente limitada (cielos oscuros con un filtro rojo, incremento de la calima atmosférica con filtro azul, vegetación más clara y tonos de piel más oscuros con un filtro verde), actualmente la mezcla de canales en Photoshop permite interpretar cualquier tono entre el blanco y el negro.

DOS TRATAMIENTOS Dos fotografías, ambas del mismo sujeto y tomadas más o menos a la vez. La imagen en color, captada con película para diapositivas, es natural y realista, y conduce la atención directamente a la acción y la actitud de la leona y su cachorro. La versión en blanco y negro es un poco diferente. Carente de color, la imagen resulta ligeramente más abstracta, y la forma y el perfil de la leona adquieren mayor importancia en el efecto general de la fotografía.





TEXTURA Y VOLUMEN Con la eliminación del color de una imagen se mejoran otras cualidades. Al modular el tono, los ojos prestan más atención a la textura, fa linea y la forma. Las cualidades de la textura de las superficies desempeñan un papel importante en esta copia. Se han realzado utilizando papel de alto contraste, que registra el fondo de color negro puro.



PROPÓSITOS

La mala fama de la composición proviene de la creencia de que hay reglas que la definen. Ciertamente, hemos visto ejemplos de cómo funciona la fotografía, de cómo los principios y los elementos del diseño pueden producir efectos predecibles en el espectador, pero están muy lejos de ser reglas. Decir que una pequeña cantidad de amarillo complementa una zona amplia de violeta es verdad hasta cierto punto, pero sostener que siempre se debería buscar esta relación entre los dos colores carece de sentido.

Lo que determina la composición es el propósito. Pero este propósito, ¿debería pretender agradar al mayor número personas o ser diferente y original? El propósito no tiene por qué ser tan especifico; puede ser una preferencia tácita individual. No obstante, la conciencia de lo que uno busca generalmente debería preceder a las decisiones sobre composición.

La mayor parte de la fotografía tiende a lo pragmático simplemente porque la cámara se adecúa muy bien al registro y la presentación de información visual. En términos de cantidad, la fotografía se utiliza más en comunicación de masas que en arte. El destacado diseñador gráfico estadounidense Milton Glaser escribió: «A medida que la sociedad se desarrollaba, las funciones de

la información y del arte divergieron, y se hicieron distinciones entre el arte y la comunicación de la información para un número cada vez mayor de personas». La razón de que la mayor parte de la fotografía se sitúe en el lado de la comunicación de masas es porque es muy fácil de reproducir y porque se utiliza mucho en el ámbito no profesional, lo que frena la evolución de un estilo claramente individual. El estilo en fotografía, con el que concluiremos este capítulo, es más sutil que en pintura. Principalmente, esto implica un cierto sello gráfico en un volumen de trabajo, pero los elementos y las técnicas que actúan para crearlo no siempre son tan definidos como les gustaría a algunas personas. Geoff Dyer, en The Ongoing Moment, no es el primero en apuntarlo. En su estudio sobre los fotógrafos de la Gran Depresión de Estados Unidos, escribió. «Una y otra vez tropezamos [con esto] cuando estudiamos fotografía: un fotógrafo firmemente identificado con un sujeto —tanto, que se identifica al fotógrafo por el sujeto— provoca que muchos otros lo compartan y lo reproduzcan».

En pintura, el proceso de crear una imagen depende de la percepción del artista y del modo en que se aplican los materiales. No existe una imagen neutra, sin carácter (incluso las técnicas imitativas están basadas en algún estilo). Lo contrario es cierto en fotografía. Las fotografías se pueden tomar, y desafortunadamente se toman a menudo, pensando poco en su aspecto. La cámara puede producir una fotografía por sí misma pero, como hemos visto, influir en la composición y el carácter de la imagen exige esfuerzo. Para crear una diferencia identificable en el estilo de una imagen, las técnicas empleadas han de ser definitivas en lugar de sutiles. En la mayor parte de las fotografías lo que domina es el contenido, y gran parte de

las técnicas estilísticas que un fotógrafo puede utilizar de un modo predecible son limitadas.

Ya estamos familiarizados con el vocabulario y la gramática de la composición, pero el proceso generalmente comienza con un propósito, con una idea general o específica del tipo de imagen que quiere el fotógrafo. Sin embargo, es perfectamente posible empezar sin ninguna idea, y simplemente reaccionar. Éste es uno de los problemas centrales de la fotografía: superar la facilidad mecánica de captar una imagen. El problema proviene de la evidencia de que a veces surge una excelente imagen sin haberla planeado. No obstante, el énfasis depende de la ocasión, e incluso confiar en las reacciones instantáneas ante una escena cambiante puede ser un tipo de planificación. La clave está en permanecer atento a lo que se pretende conseguir y saber qué resultados son los deseables. Importa poco que la intención esté poco elaborada; saberlo siempre contribuye al diseño. Los diferentes propósitos se sitúan en pares de contraste, que voy a examinar en este capítulo, comenzando por los más básicos. En ocasiones puede resultar útil considerarlos como escalas, pues ello permite adoptar muchas posiciones entre los dos extremos.

CONVENCIONAL O ESTIMULANTE

Una de las decisiones más importantes que atañen al propósito es hasta qué punto el fotógrafo quiere permanecer dentro de los limites de lo que un espectador espera ver. A lo largo de los primeros cinco capítulos hemos visto una y otra vez cómo ciertas técnicas de composición y relaciones proporcionan resultados predecibles y satisfactorios. Por ejemplo, la ubicación y la división que más o menos encajan en las proporciones de la sección áurea (o bien, de una forma más simple, la regla de los tercios) generalmente se consideran apropiadas y válidas. De forma similar, los colores complementarios en las proporciones mostradas en la página 121 crean un efecto agradable para la mayoría de la gente. Sin embargo, es importante recordar que la eficacia no crea reglas. Sólo porque algo encaje en el gusto común no lo hace mejor. Una composición predecible y eficaz es perfecta para algunos propósitos, pero no para otros. Y desde luego, no es emocionante ni arriesgada. Aquí es donde entra en juego el propósito.

Por ejemplo, si quiere mostrar algo con la máxima claridad posible, o de la forma más atractiva, deben aplicarse ciertas reglas. La composición, la iluminación y el

tratamiento en general se orientarán hacia lo convencional, lo estudiado y lo probado. Por ejemplo, en un paisaje, esto se traduce en la conveniencia de un punto de vista utilizado muchas veces por otros fotógrafos (porque se sabe que resulta atractivo) y de la luz «dorada» del atardecer o del amanecer con buen tiempo. Éste seria el tipo de imagen que buscaría el editor de un folleto de viaje, es decir, una fotografía eficaz, con un buen potencial de ventas. Por otro lado, el hecho de que esta imagen sea muy similar a otras puede ser razón suficiente para evitarla, en cuyo caso puede buscar un tratamiento original para sorprender al espectador y quiza presumir de una técnica imaginativa.

Lo primordial es saber lo lejos que se puede llegar con una composición inusual sin que el resultado se vea forzado o ridículo. De hecho, en esta importante escala entre lo convencional y lo no convencional, todas las decisiones difíciles siguen la dirección de lo no convencional. Si tiene que captar una imagen clara y agradable, el objetivo es ser preciso y directo. Es más, las nuevas técnicas basadas en la psicología de la percepción están del lado del fotógrafo. Funcionan en su beneficio en este sentido. Sin embargo, si quiere apartarse de ellas y ser más creativo, las definiciones se vuelven difusas. Alejarse de las imágenes convencionales significa alejarse de lo que se sabe que funciona, y en última instancia implica adentrarse en un territorio inexplorado. Lo que puede funcionar para el fotógrafo puede no funcionar para el espectador. Para ello, debe considerar dos aspectos: cuanto se puede uno acercar a lo no convencional en composición y por qué razón. Si se acerca demasiado (por ejemplo sitúa el sujeto de la fotografía justo en una esquina), necesitará una buena razón para evitar que la imagen parezca extraña o artificial. Como —buena razón— hay muchas variantes posibles, y ser

diferente sin duda es la menos convincente. A propósito del fotógrafo estadounidense Garry Winogrand, cuyo periodo más productivo fue de mediados de la década de 1960 hasta mediados de la siguiente con un trabajo muy polémico por su evidente falta de técnica o propósito claro, el entonces director de fotografía del Museum of Modern Art, de Nueva York, John Szarkowski, escribió: «Winogrand dijo que si veía una imagen familiar a través del visor "haría algo para cambiarla", algo que le proporcionara un problema sin resolver». Ello constituye un propósito y un razonamiento débiles. Una razón más válida podría ser la elección de un estilo de composición que reflejara con mayor exactitud el modo en que el fotógrafo ve el sujeto —como hizo Robert Frank cuando viajó en la década de 1950 por Estados Unidos gracias a una beca Guggenheim— y que dio lugar a su original libro The Americans.

Por si todo esto suena a elogios incondicionales al individualismo y la ruptura de las reglas, me gustaría ofrecer el argumento contrario a favor del convencionalismo. Es muy fácil elogiar los intentos de originalidad con la excusa de que el tratamiento convencional es ordinario y menos imaginativo. De hecho, este consejo básico, buscar lo diferente, está en peligro de convertirse en convencional.

La fotografía —por razones que estamos explorando en este capitulo, pero que ya se han visto a lo largo del libro— tiene una tendencia especial a fomentar la originalidad, poro el peligro más obvio es tratar de ser diferente simplemente por serlo. Distinto no significa necesariamente mejor, y es un objetivo pobre sí no se tiene una buena razón y cierta técnica. Los tratamientos se convierten en convencionales porque, en general, funcionan, y en

fotografía hay muchas más situaciones que requieren un enfoque tradicional que uno inusual.

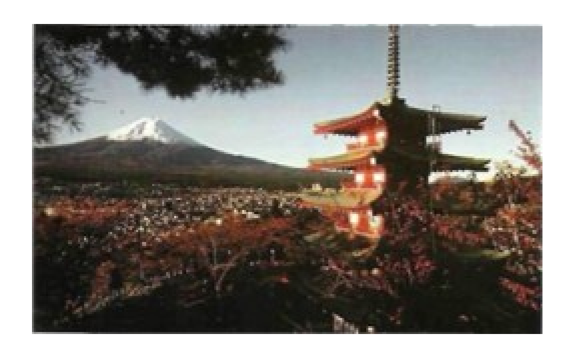
La búsqueda de la originalidad del tratamiento visual tiene un lugar especial en fotografía. E incluso podría sostener que más que en otras artes visuales, y de hecho se pueden ver constantes intentos. El motivo obedece a dos factores: la cantidad de fotografías a las que estamos expuestos y el proceso de registro, directamente desde la escena a través del objetivo hasta el sensor. La combinación de estos dos elementos hace que resulte bastante difícil evitar crear imágenes similares a las escenas que se fotografían. Las escenas y los sujetos bien conocidos se han fotografiado inevitablemente innumerables veces, y como las formas de hacerlo son limitadas (unos pocos puntos de vista, unos pocos modos lógicos de componer), la mayoría de los fotógrafos se sienten defraudados por haber creado una imagen similar a muchas otras. Excepto como registro visual, incluso puede parecer inútil.

CORTADOR DE CAÑA En contraste con el paisaje japonés, en esta Imagen ni la técnica ni el contenido son como el espectador podria anticipar. El sujeto es un cortador de caña del sur de Sudán que corta los oscuros tallos después de la quema del terreno; a medida que se acercan el alba y el cambio de turno, trabaja todavía más duro pata cumplir con su cuota. Esta toma es fruto de la experimentación y la suerte: las condiciones eran asfixiantes y apenas habia luz, el único modo seguro de disparar a corta distancia con un gran angular era sostener la cámara con los brazos extendidos cerca del suelo. Para captar la linterna y la luz previa al alba, se utilizó una exposición larga con flash sincronizado a la segunda

cortinilla, lo que hizo que el resultado fuera impredecible. Antes de esta imagen hubo muchos intentos fallidos.



MONTE FUJI Ésta es una imagen completamente «Segura», en tanto que cumple las expectativas de muchos espectadores: una vista del monte Fuji en la estación del ano apropiada (nieve en la cumbre), con buen tiempo (despejado y buena visibilidad) y luz adecuada (justo después de la salida de sol). Además, el punto de vista se eligió con cuidado y detenimiento para incluir un icono del Japón tradicional. En conjunto, una imagen completamente convencional en cuanto al sujeto y al tratamiento.



No parece haber demasiadas alternativas al modo en que se interpretan los detalles o las formas, como sucede en pintura. La cámara funciona con imparcialidad y sin

carácter. Esto es, en gran medida, lo que motiva a los fotógrafos a buscar nuevas maneras de encuadrar imágenes, porque el diseño es el camino más directo a la interpretación individual.

Esta cuestión desemboca en algo fundamental: el papel de la sorpresa en fotografía. En el fondo, se trata de una preocupación filosófica, y de hecho ha atraído la atención de filósofos como Roland Barthes. Me gustaría abordar este tema desde el punto vista de su utilidad para tomar fotografías. Ello tiene sus raíces en el hecho de que todas las imágenes sin manipular muestran lo que en realidad está ahí. Por tanto, a menos que el sujeto o su tratamiento tengan algo especial, siempre se corre el riesgo de que se ignore la imagen o se considere poco interesante. Jean-Paul Sartre escribió que «las fotografías de noticias pueden muy bien "no decirme nada" [...] Además, a veces ocurre que una fotografía me deja tan indiferente que ni siquiera me importa verla "como una imagen1' La fotografía está vagamente constituida como un objeto[...]». A fin de cuentas, éste es el motivo por el que tantos fotógrafos quieren romper con lo ordinario y sorprender al espectador. Barthes identificó una variedad de sorpresas (ninguna que le importara mucho), entre las que se incluyen: extrañeza del sujeto, registro de un gesto normalmente oculto a la vista, habilidad técnica, «contorsiones de la técnica» y el hallazgo afortunado.

ALDEA NUBA Cuanto más excéntrica es una composición (como vimos en las páginas 24-25) menos convencional resulta, pero también precisa razones de mayor peso para justificarse. En esta imagen de una aldea al amanecer en las montañas Nuba, la verdadera razón para enmarcar al hombre y al niño en el extremo superior

Izquierdo de la Imagen es que la mejor zona de techos de paja (en cuanto a diseño y consistencia) estaba por debajo de él y a la derecha.



MUJERES MUSULMANAS En ambas imágenes, tomadas con unos minutos de diferencia, lo que atrae fotográficamente es la masa de figuras vestidas de blanco. Se eligió una vista desde un punto ligeramente elevado y un teleobjetivo para comprimir la perspectiva (y así excluir detalles del entorno). La primera toma es una variedad de una imagen de «campo» (véanse págs. 50-51) y es bastante directa. La segunda es el resultado de explorar diferentes posiciones de cámara y de la oportuna aparición de una niña, que se salió de la fila porque estaba aburrida.





TECHOS DE PAJA Unas chicas de la tribu de montaña Akha, en el norte de Tailandia, regresan a su aldea al acabar el día cargando a la espalda voluminosos fardos de hierba para cubrir los tejados de las casas. Después de fotografiar esta escena bajo una luz convencional, me sentí intrigado por la extraña apariencia que, través de un teleobjetivo, adquiría en silueta desde la parte inferior de la ladera.



INSTINTIVO O PLANIFICADO

Otra alternativa en el propósito se da entre la fotografía basada en las habilidades de observación y la velocidad de reacción para captar sucesos a medida que se despliegan trente a la cámara, y la fotografía que hasta cierto punto está organizada desde el principio. Se trata del control, o al menos de un intento de control, de las condiciones de la imagen. Aquí no se cuestiona la legitimidad: una fotografía de reportaje no es mas cierta que un bodegón cuidadosamente preparado. Se trata de una cuestión de estilo, en el que se influye en la naturaleza de lo que se fotografía.

La opinión generalizada es que la cantidad de control ejercido cuando se toma una imagen viene determinada por el sujeto. Por tanto, la fotografía urbana es la mas reactiva porque lo tiene que ser, y la de bodegón la más planeada porque es necesario que lo sea. En gran parte esto es cierto, como veremos en el próximo capítulo, pero de ningún modo es inevitable. Sólo porque la mayoría de la gente tiende a abordar un tipo particular de sujeto de un modo predecible, no significa que otros enfoques no sean posibles. El estilo personal puede anular los tratamientos obvios. Tomemos por ejemplo la fotografía urbana,

normalmente la tierra sagrada del realismo de la vida. El fotógrafo estadounidense Philip-Lorca diCorcia trataba los sujetos tradicionales de un modo diferente, instalando flashes ocultos que podían ser activados por medio de señales de radio para añadir, en palabras del fotógrafo, «un brillo cinemático a un hecho común y corriente». Un ejemplo anterior y bien conocido es B beso del Hotel Ville, captada por el fotógrafo francés Robert Doisneau en 1950, una fotografía que se convirtió en un icono romántico y en un póster popular. Aunque de apariencia espontánea, de hecho estaba preparada. Como luego dijo Doisneau: «Nunca me habría atrevido a fotografiar a la gente de esa manera. Unos amantes que se besan en la calle; esas parejas rara ve/ son legitimas».

La selección de sujetos y accesorios, la disposición de la luz y el escenario, hasta finalmente la construcción de la imagen, también es posible hacer lo contrario, es decir, una fotografía de bodegón de la vida real tomada a pulso. El papel de la personalidad del fotógrafo es crucial. Incluso Edward Weston, fue empleó horas para hacer exposiciones con luz natural y era extremadamente riguroso con la composición, reivindicaba reaccionar en lugar de perseguir un plan elaborado: «Mi modo de trabajar: comienzo sin ninguna idea preconcebida; el descubrimiento me anima a enfocar; luego se da el redescubrimiento a través del objetivo, y antes de la exposición, la forma final de presentación vista en el vidrio esmerilado, la imagen previsualizada en cada detalle de textura, movimiento, proporción, y entonces el disparador se activa automáticamente y al fin fija mi concepto, en el que se evita cualquier manipulación posterior. El último fin, la copia, no es sino un duplicado de todo lo que veo y siento a través de mi cámara».

Con independencia de lo meticulosas que sea la preparación y la dirección artística, como suele suceder en publicidad, hay momentos durante la sesión en que aparecen nuevas ideas y posibilidades. El fotógrafo estadounidense, Ray Metzker, comentó: «Mientras se creen imágenes, existe este flujo; hay ciertas imágenes con las que uno tropieza. Algunas veces con gran deleite, y otras veces con perplejidad. Pero puedo reconocer la señal […]». Éste es el tema del siguiente capitulo, «Proceso», pero cuando el fotógrafo sabe por experiencia que esto puede suceder se convierte en parte del propósito. Existen muchos matices de lo que podríamos llamar fotografía medio planificada, donde el fotógrafo participa en la creación de condiciones favorables para el registro de imágenes, pero permite que la reacción desempeñe su papel Hacer un reconocimiento para una toma de paisaje con objeto de estudiar posibles puntos de vista y el tipo de luz, y luego regresar cuando el tiempo y las condiciones parezcan favorables, es un ejemplo. Investigar un suceso y luego llegar al día preparado para una serie anticipada de posibilidades, es otro.

CALLE EN DELHI Espontánea y provocadora, esta fotografía de un niño indigente, sentado junto a un cubo de basura en una calle de Delhi, fue el resultado de caminar por tas calles durante un par de horas desde el amanecer.



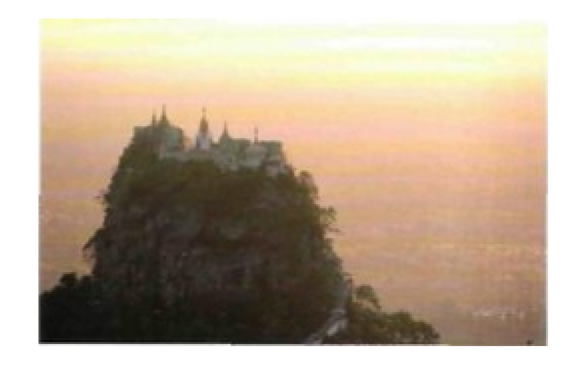
MAQUILLAJE PARA DANZA Una fotografía medio preparada (tenía permiso y ayuda) entre bambalinas durante una actuación de danza en Kerala, al sur de la India. Lo único que tuve que hacer fue estudiar la situación.



COCINA TAILANDESA Un escenario interior, donde se montó una cocina tradicional tailandesa del siglo XIX, con una modelo caracterizada para la ocasión. Gran parte de su efecto se debe a la planificación y a la logística: los accesorios, la luz natural y un conveniente equipo de Iluminación fotográfica.



MONTE POPA Una forma muy habitual de fotografía planificada consiste en anticipar la iluminación natural en un vista exterior. Tanto en paisaje como en arquitectura, la experiencia y el conocimiento local (utilizando tablas de salida y puesta de sol, GPS, brújula y previsiones meteorológicas) permiten prever el aspecto y las condiciones de una escena con posterioridad. En este caso —monte Popa, a las afueras de Pagan, en Bírmania—, el reconocimiento se hizo a una hora mas temprana El aspecto de esta fotografía, tomada poco antes de la salida del sol, estaba más o menos previsto.



DOCUMENTAL O EXPRESIVO

Una forma de dividir las numerosas razones por las que la gente toma fotografías traza una linea entre el contenido y la interpretación (o contenido y forma, si le gusta más). La exploración siempre ha sido un aspecto central en fotografía, y es perfectamente posible estudiar todas las formas de colocar sujetos, dividir encuadres, yuxtaponer colores, etcétera, además de explorar las posibilidades visuales del encuadre. Pero cuando se trata del propósito —el objetivo autoasignado de los fotógrafos—, aparece una diferencia bipolar entre explorar el mundo y explorar la propia imaginación. Un un extremo sentimos el deseo de salir y descubrir el aspecto de la gente, las cosas y los lugares, y en el otro, el impulso de ver qué podemos hacer con ellos a través de la cámara.

El primero de ellos, explorar el mundo leí manifiesto de la revista Life, fundada en 1936, era «ver la vida; ver el mundo; ser testigo de grandes sucesos; mirar los rostros de la pobreza y los gestos del orgullo […]»), parece inicialmente el más práctico, pero es un poco más complicado. Cargado de pretensiones creativas o artísticas, podría llamarse fotografía documental, y de hecho, la definición original enfatiza la ausencia relativa del propio

ego del fotógrafo. La autenticidad, incluso la verdad, se han considerado ideales posibles en algunas ocasiones, como en el programa fotográfico de la Farm Security Administration (FSA) en Estados Unidos durante la Gran Depresión. Entre los fotógrafos más conocidos se encuentran Walker Evans, Eugene Atget y August Sander, entre otros. Belinda Rathbonc, biógrafa de Walker Evans, comenta a propósito de la descripción que hace el fotógrafo sobre la riqueza de detalle en una de sus imágenes: «Esta mezcla ecléctica de información, repartida en una descripción uniforme y nada espectacular, ejemplifica para Evans esas fotografías que eran "silenciosas y verdaderas"».

En el polo opuesto está el deseo de hacer algo original y único fotográficamente, con independencia del sujeto. Que el sujeto haya sido fotografiado infinidad de veces puede ser incluso una ventaja, un desafío a la creatividad individua! Garry Winogrand, en una declaración de propósitos muy citada, dijo: «Capto imágenes para averiguar el aspecto que tendrá algo una vez fotografiado».

Esta es sólo una interpretación, y un tipo de enfoque libre y abierto hacia todas las cosas. Hay otras, entre ellas la aplicación deliberada de un estilo ya muy trabajado: quizá ángulos extremos con un gran angular, un desenfoque deliberado de un tipo u otro o una extraña manipulación del color.

La complicación es que ningún documento ni expresión son ideales puros. La interpretación está implicada en hacer un registro, y la fotografía expresiva precisa contenido para trabajar en ella. El propósito Miele estar orientado hacia un lado u otro, pero el fotógrafo no siempre es capaz de separarlos. Una visión completamente inexpresiva, como en una fotografía de la escena de un crimen o un catálogo de monedas, por definición carece de

interés, excepto como fuente de datación, pero el ojo del fotógrafo generalmente se acaba inmiscuyendo. Como afirma Walker Evans: Es como un bello secreto que puedo registrar. Sólo yo, en ese momento, lo puedo captar, y sólo en ese momento, y sólo yo».

ABADÍA CALKE El principal propósito de este proyecto era documentar la última semana de una casa de campo antes de que pasara a manos del National Trust, que estaba a punto de hacer inventario y luego restaurar la propiedad, para después abrirla al público. Sólo este dormitorio era una cápsula del tiempo. Una vez determinados la posición de la cámara, la Iluminación y el ángulo de toma, el planteamiento es natural, pues el propósito era mostrar la escena desde un punto de vista lo más neutro posible.



SEPULCRO SHINTO En el sepulcro shinto de Itsukushima, en la islade Miyajima. Japón, documentar era mucho menos importante que evocar el movimiento de los sacerdotesy la incertidumbre entre permanencia e impermanencia. Por ello, el método elegido fue una exposición larga.

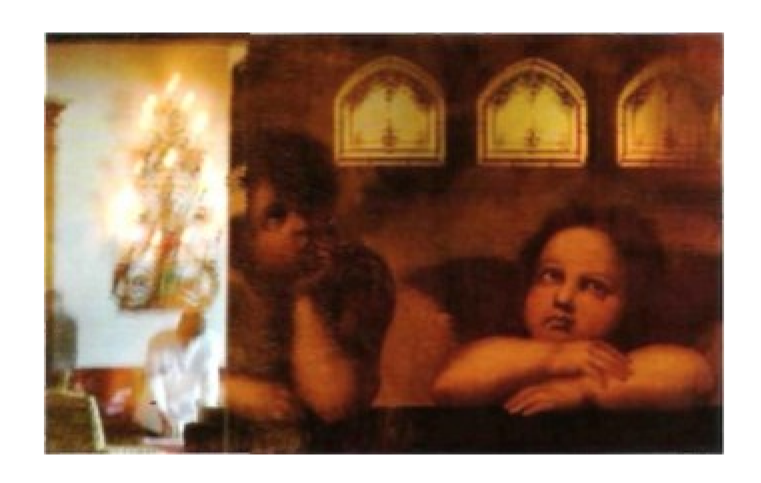


TETERA Bodegón limpio y preciso de una tetera japonesatradicional. El fondo se retiró en posproducción, lo que dio lugar a una fotografía de corte documental.



PALACIO BADRUTTS En el curso de un encargo para ilustrar un librode aniversario para el hotel más antiguo de St. Morrtz, Suiza, el director de arte buscaba

deliberadamente imágenes oblicuas y ambiguas para evitar el estilo normal, preciso y organizado del folleto del hotel. Esta toma aprovecha los reflejos sutiles y ligeramente distorsionados en el vidrio que cubre un antiguo cuadro en el vestíbulo.



SIMPLE O COMPLEJO

La simplicidad y la reducción a lo esencial han sido durante tanto tiempo parle del arte y el diseño modernos, que el consejo de «simplificar»,1 menudo pasa de largo sin que nadie lo cuestione. Se convirtió en un argumento de la modernidad, particularmente del constructivismo, que asentó los cimientos del minimalismo y su lema central «Menos es más». Su aplicación a la fotografía es particularmente fascinante, porque el desorden natural de las escenas reales sin componer parece exigir una solución como ésta. Un argumento muy convincente para mantener la simplicidad como principio en la composición de fotografías es que se trata de una extensión natural para crear orden a partir del caos, lo que es, por supuesto, una definición de la propia composición.

Por esta razón, simplificar casi siempre funciona, al menos hasta el punto de que ayuda a crear una imagen efectiva y bien hecha. Pero hacer una regla de la simplificación seria restrictivo. Puede ser que en la fotografía ayude a mantener viva la simplicidad, porque sin cuidado y atención la mayoría de las escenas de la vida real tienden a registrarse bastante desordenadas. Al simplificar la composición v eliminar lo innecesario (reencuadrando o

cambiando el punto de vista), es más fácil añadir algo de organización gráfica a una imagen. La capacidad para crear orden a partir del caos se ha convertido en una de las técnicas más admiradas en fotografía.

No obstante, hay argumentos a favor de una composición más compleja, con una estructura densa y rica, que ofrezca más posibilidades a la vista para explorar y examinar. Manejar varios componentes interconectados en una imagen, en lugar de uno o dos minimalistas, exige una habilidad considerable si el resultado ha de conservar algún tipo de orden. Como vimos en los capítulos 2 y 3, añadir (o buscar) más puntos de interés en el encuadre incrementa la complejidad y la exigencia, pero a partir de cierto número los puntos de interés se funden en una imagen de «campo», y como tal se convierten de nuevo en un elemento simple.

Uno de los procedimientos más interesantes de simplificación es la abstracción. En el arte, abstraer implica una traducción extrema lejos de lo representativo y hacia formas puramente gráficas. En el caso de Picasso y el cubismo, ciertamente se deseaba representar cosas con sencillez que retuvieran profundidad. En pintura y escultura, el punto de partida puede ser un objeto real, pero no tiene por qué serlo. El pintor Paul Klee, entre otros, estaba mas interesado en jugar con las formas. La fotografía, por otro lado, está más o menos obligada a empezar con material en bruto de la vida real, lo que dificulta enormemente la abstracción. Además, la cuestión de si la imagen es abstracta o no, o hasta qué punto lo es, puede ser una cuestión de opinión. Lo que puede ser abstracto para una persona, quizá sea una representación perfectamente reconocible y no tan interesante para otra. El fotógrafo estadounidense Paul Strand era conocido por sus composiciones abstractas que a menudo destruían a

perspectiva, pero él veía su obra de forma algo distinta: «[…] Creé The White Fence, y desde entonces ¡nunca he vuelto a tomar una fotografía puramente abstracta! Siempre he tratado de aplicar todo lo que he aprendido a todo lo que hago. Todo buen arte es abstracto por naturaleza». También Ansel Adams dudaba del término aplicado a la fotografía: «Prefiero el término extracto a abstracto, pues no puedo cambiar las realidades ópticas, sino sólo dirigirlas con relación a sí mismas y al formato».

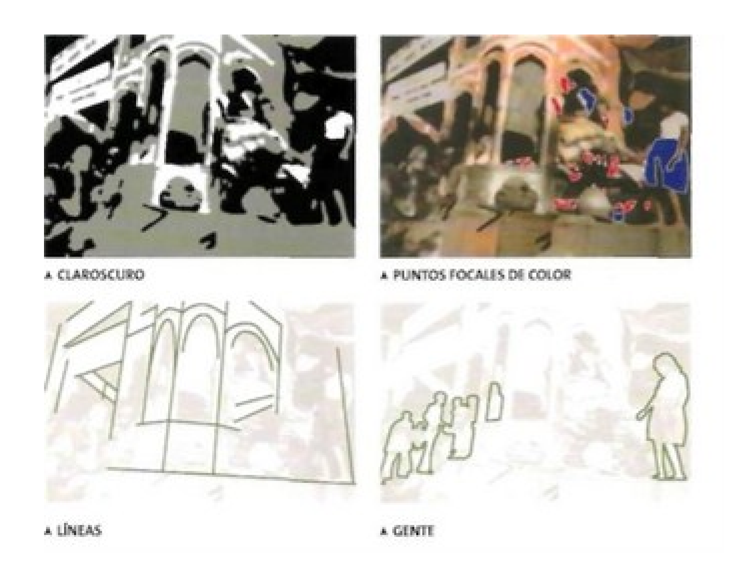
La composición abstracta, si la podemos llamar así, suele tener una organización rigurosa, que enfatiza la exclusión de claves para el realismo. Una elección apropiada del sujeto ayuda, y las estructuras angulares, artificiales, están entre las más adaptables a este tipo de composición. Otro planteamiento consiste en cerrar el encuadre sobre los detalles que normalmente se considerarían «normales», con el apoyo de un reencuadre que saque la imagen de su contexto. Las formas geométricas también responden a la abstracción, embargo, un problema general es que la base real de la fotografía abstracta tiende a estimular una respuesta en el espectador. «¿Qué es esto?», cómo si fuera un tipo de prueba o acertijo (como a menudo lo es en diarios y revistas).

SOFÁ ROJO Un Interior minimalista, donde la pintura blanca de la pared, el techo y el suelo, juntamente con el balcón, sirven para enfatizar el rojo dominante del sofá.

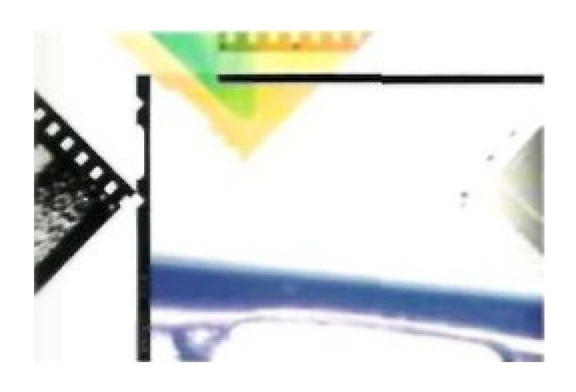


AIPUR En esta compleja imagen de una escena urbana en Jaipur. India, la luz del sol de alto contraste y los elementos principalmente físicos crean una composición que se puede leer a varios niveles. Abajo se muestran esquemáticamente los principales.





PELÍCULA Esta fotografía de varios tipos de película consigue una simplicidad extrema gracias a una construcción cuidadosamente planificada, con esquinas y bordes alineados con exactitud. Las imágenes en las películas se seleccionaron por su ambigüedad y predominio de perfiles.



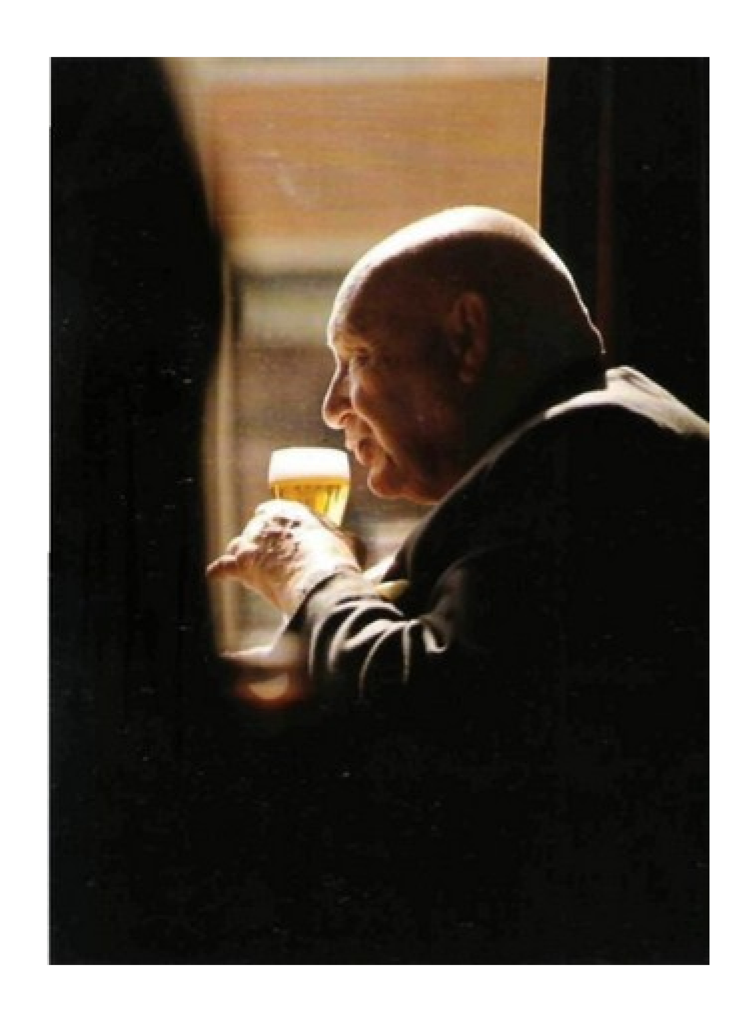
CLARO O AMBIGUO

Una imagen, ¿hasta que punto deberia ser obvia? Se trata de una cuestión interesante porque, sobre todo en fotoperiodismo, la búsqueda se centra en una única imagen con contenido que resuma el tema. Cuando algo se convierte en un toco de atención obvio c impactante para el fotógrafo, también lo es para el editor y el lector La excelente imagen que lo decía todo era una parte fundamental del espíritu de la revista Life, que fue muy influyente en al menos dos generaciones de fotógrafos. En parte ésta fue una de las lecciones que aprend: de editores como Ed Thompson, de Life. Las imágenes que lo dicen todo, y lo dicen instantáneamente, tienes un gran valor, pero estas imágenes no suelen requerir mucha participación del espectador. Como Roland Barthes apuntó a propósito de una portada de París Match, la fotografía «ya está completa». El dilema, entonces, es que la claridad resulta atractiva y, por tanto, es un objetivo importante del fotoperiodismo, pero imágenes más ambiguas, de lectura más lenta, probablemente absorban más la atención y perduren más tiempo, en otras palabras.

Esencialmente, todo se reduce a la ambigüedad, ésta, según declaró Ernst Gombrich, el influyente historiador de

arte, «es claramente la clave de lodo el problema de la lectura fotográfica». Cuanto menos obvio sea el sentido de ia imagen, más implicará al espectador en su lectura. Esto es lo que Gombrich llamaba «la parte del espectador»: la implicación del observador, su experiencia y expectativas, cuando disfruta y completa la experiencia de observar una obra de arte. Esto funciona igual de bien en fotografía que en pintura. En particular, cuando la fotografía no es tan obvia a primera vista, el hecho de que el espectador finalmente consiga con algo de esfuerzo desentrañar el significado conlleva una cierta satisfacción. El mundo del arte sabe esto desde hace siglos. Roger de Piles, teórico del arte francés del siglo XVII, lo explicó convincentemente cuando escribió a favor del «trabajo de la imaginación del espectador, que se complace a sí mismo al descubrir y completar cosas que atribuye al artista, aunque de hecho proceden sólo de él».

HOMBRE EN UN BAR Un hombre toma su primer sorbo de cerveza en un bar de Ámsterdam. En esta imagen no hay nada ambiguo, ni en el contenido ni en el tratamiento. Se captó el momento, y la Iluminación es atractiva y apropiada para una jarra de cerveza, pero no hay nada sobre lo que meditar. La fotografía comunica su contenido con rapidez y eficacia.



ALMACÉN DE APPLE Almacén de Apple recién Inaugurado en la Quinta Avenida de Nueva York. La escalera de vidrio en espiral, que desciende hasta la calle, ofrece una vístade la tienda muy distinta de la que se podría esperar, una secuencia de oscuras huellas de pies.



PICOADAM La referencia a elementos fuera del encuadre siempre crea ambigüedad e incertidumbre. En esta imagen, es imposible adivinar la historia completa sin un titulo. Se trata de la cima del pico Adam, un lugar sagrado de Sri Lanka donde cientos de personas se reúnen cada noche para contemplar la salida del sol. Por supuesto, pueda la cuestión de por qué toda esta gente siente tanta devoción por un suceso diario.



CHICAS BIRMANAS La ambigüedad puede ser más sutil que tos ejemplos mencionados anteriormente. Aquí reside en la expresión de esta chica, quizá realzada por el

polvo de corteza de tanaka que se ha aplicado en las mejillas y en la frente. No es una expresión feliz, pero es imposible saber si está perdida en sus pensamientos o meditando sobre algo.



En cierto sentido, es como escuchar una broma inteligente: entender el sentido resulta gratificante.

La ambigüedad se presenta de muchas formas, tanto en el contenido como en la composición. Abordaremos el papel de la composición en las páginas 144-145, pero ya hemos visto algo [véanse pags. 130-139) sobre el papel del contenido, en concreto el contraste entre momentos en que el contenido es tan intenso que la composición puede ser pobre, y momentos en que el sujeto real es mucho menos importante para la imagen que el modo en que el fotógrafo lo compone. Cuando el contenido resulta obvio y directo, como en la fotografía de la página 140, el espectador ve, entiende y avanza, Pero cuando no está tan claro lo que sucede o por que sucede, es necesario persuadir al

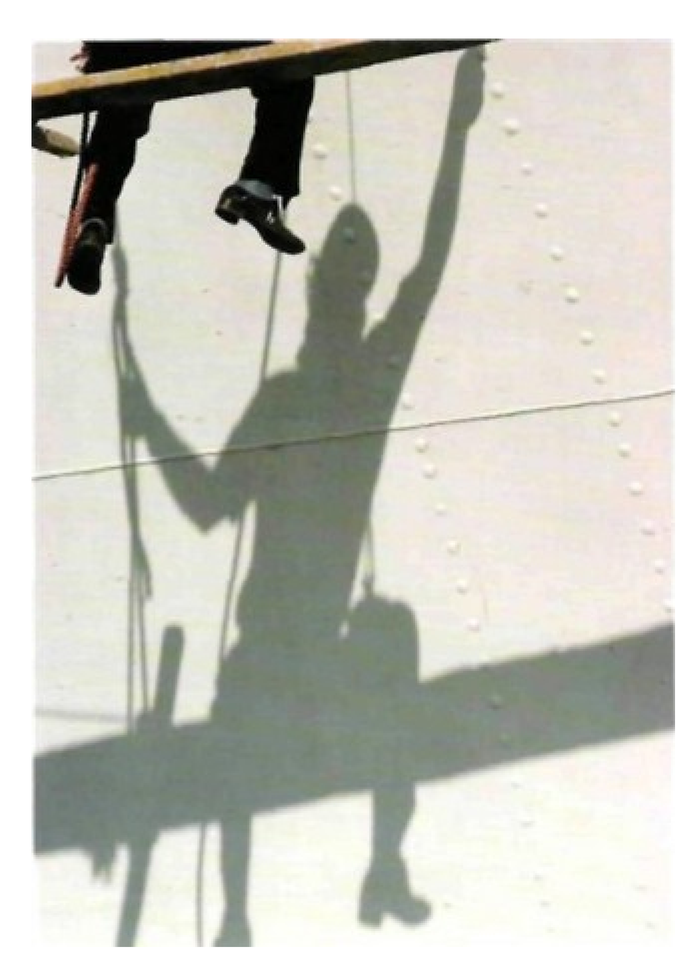
espectador de que siga mirando durante algo más de tiempo antes de que empiece a interpretar el contenido.

Algunas veces, por supuesto, las interpretaciones son erróneas; es lo que Gombrich llama «accidentes de tráfico en el camino entre el artista y el espectador». Esto puede no tener importancia, pero sugiere la necesidad de meditar sobre el titulo de U fotografía, aunque sólo sea como medio para retener la atención del espectador durante el tiempo suficiente. Casi sin excepción, cuando las fotografías se exponen formalmente, ya sea en las paredes de una galería, en una revista, un libro o en un sitio web, adquieren una leyenda. Así se crea una nueva relación entre la imagen y su contenido, v entre la imagen, su creador y el espectador. Es un terreno fértil para el análisis, pero se desviá del propósito principal de este libro, y por tanto limitaré mis comentarios a lo estrictamente relevante. Digo «adquirir» de forma deliberada porque pocos fotógrafos, que yo sepa, captan imágenes con una etiqueta en mente. La gente quiere identificar la imagen cuando se convierte en un objeto útil. En el origen de esto se halla la necesidad humana de clasificar y ordenar Uno tan alejada, quizá, de la necesidad del fotógrafo de ordenar una escena cuando la registra).

Las convenciones varían según el modo de visualizar. Para una galería basta con un titulo y una fecha, con un subtitulo que describa el medio (como «copia digital de pigmentos con calidad de archivo») y cualquier aspecto inusual sobre el proceso (como «cámara estenopeica, exposición de 4 horas»). Para una revista o un libro, por lo general se requiere más información, pero el nivel de detalle de una descripción depende en gran medida de las preferencias individuales y del estilo de la publicación. El modo en que alguien lee una fotografía está definitivamente

influenciado por el titulo, y la influencia más básica se da en cómo el fotógrafo identifica el sujeto. Por ejemplo, en paisaje fotografiado en el lugar de una batalla o un desastre adquiere un significado diferente si conocemos este hecho. Y no hace falta decir que cuanto más intenso sea el contenido de la imagen, más espectadores querrán conocer la historia que hay detrás. Muy poca información puede intrigar, pero también es posible que suscite frustración, no que dependerá del punto de vista del espectador.

PINTOR DE BARCOS La imagen más pequeña (extremo derecha), la primera que tomé, es completamente directa (un hombre pinta un barco). Pero el ángulo del sol, que proyecta una sombra clara a un lado del barco, sugiere un modo menos obvio y potencialmente más interesante de encuadrar la escena. La sombra comunica muy bien lo que sucede.





LA IMPORTANCIA DE LOS TÍTULOS Esta imagen, captada durante un proyecto sobre jardines con esculturas budistas, pide más información. El titulo original reza: «En el jardín de estatuas de Wat Phai Rong Wua, una chica se detiene para mirar el castigo que se Impone al adulterio. Mientras un demonio devora el brazo de un hombre, las palabras escritas en su espalda ricen lastimeramente, "¿Por qué te llevaste a mi mujer?"».



RASTRO DE UNA AUSENCIA Igual de intrigantes que los hechos de fuera del encuadre (véase pág. 141), también lo pueden serlas huellas de cosas que ya han sucedido. Este contorno de un hombre parece más tenebroso de lo que es en realidad: polvo esparcido sobre un devoto de un culto venezolano llamado Maria Lionza.



RETARDO

El modo de componer para reducir la obviedad y fomentar la ambigüedad de una imagen depende en última instancia del retardo. Específicamente, mientras se invita al espectador a mirar la imagen, un elemento clave se introduce en la composición de tal forma que se revela lentamente o después de una pausa. En lugar de una comunicación rápida, el fotógrafo busca el equivalente a un remate después de que el espectador haya entrado en la imagen. Hacer esto en el momento de disparar significa esencialmente alejarse o abrir el zoom, en lugar de la reacción más natural de cerrar el encuadre sobre el sujeto de interés. A menudo también implica ver y tratar el sujeto en su contexto.

Quizá la táctica de retardo más común sea la reorganización espacial, donde el sujeto critico o clave se reduce de tamaño o se desplaza del centro en la composición. Esto sitúa automáticamente la atención en el entorno, y el paso de ese contexto de fondo al descubrimiento del sujeto clave depende de la relación entre ambos, a menudo sorprendente. Con toda probabilidad, una figura en un paisaje sea el ejemplo más conocido de este tipo de composición. Su uso tiene una

larga historia en pintura antes que en fotografía. Ejemplos notables son El martirio de santa Catalina, de Mauhvs Cock, y El sermón en el monte, de Claude Lorrain. En estos cuadros, el paisaje domina sobre el aspecto humano por diversas razones, a veces sólo en una segunda inspección los elementos humanos resultan obvios. Las figuras pequeñas sirven no sólo para realzar la escala del paisaje y para observar acciones humanas en el contexto, sino también para facilitar la lectura de la imagen, que narra un pequeño suceso para el espectador. Así se prolonga la experiencia de mirar la imagen y se estimula un segundo examen. En esta categoría, los modos de «ocultar» temporalmente el sujeto incluyen no solo reducir su tamaño, sino también colocarlo lejos del Centro, con lo que se engaña a la vista por medio de la geometría y la organización para que dirija la atención hada otro lado. Asimismo, la inversión de cualquiera de las distintas técnicas explicadas anteriormente para enfatizar el motivo (como el foco diferencial y la iluminación) puede ayudar a «ocultar» un sujeto.

Hay otras técnicas de retardo que no son tan fáciles de clasificar. Una es señalar o «apuntar» a un sujeto que está fuera del encuadre, por ejemplo, mostrando sólo su sombra o la reacción de alguien ante ese elemento oculto. Otra técnica (véase pag, siguiente) es la sorpresa ante un fenómeno inesperado, cuando algo no es lo que aparenta ser a primera vista (en este caso, una fila de hombres que no están de pie, sino en el aire). En todos los casos, es importante ser consciente del riesgo de que no haya suficiente claves, hasta el punto de que el espectador se de por vencido antes de reconocer el sujeto.

KLONG EN BANGKOK Lo interesante en esta fotograba no es realmente la barca en un klong (canal), sino el hecho de que siga ahí después de que se haya construido una gigantesca autopista justo por encima, los pilares de hormigón crean un paisaje que uno nunca asociaría a un modo de vida tradicional. Por eso, una toma próxima de la barca no habría servido al propósito de la Imagen. Igualmente, en una toma abierta con la barca muy pequeña en el encuadre, es posible que se hubiera perdido la atención. En lugar de ello, este punto de vista y la ubicación de la barca en el extremo derecho del encuadre ayudan a resaltarla a través de la convergencia de los pilares.



SECTA SUFÍ Miembros de una secta sufí en Omdurman, Sudán, practican una forma de salto meditativo al unisono. Retratar al grupo en el aire era una opción obvia, pero el dibujo de la estera logra que a primera vista no resulte tan claro que están suspendidos en medio del aire, lo que acentúa la sorpresa cuando se descubre después de unos pocos segundos.

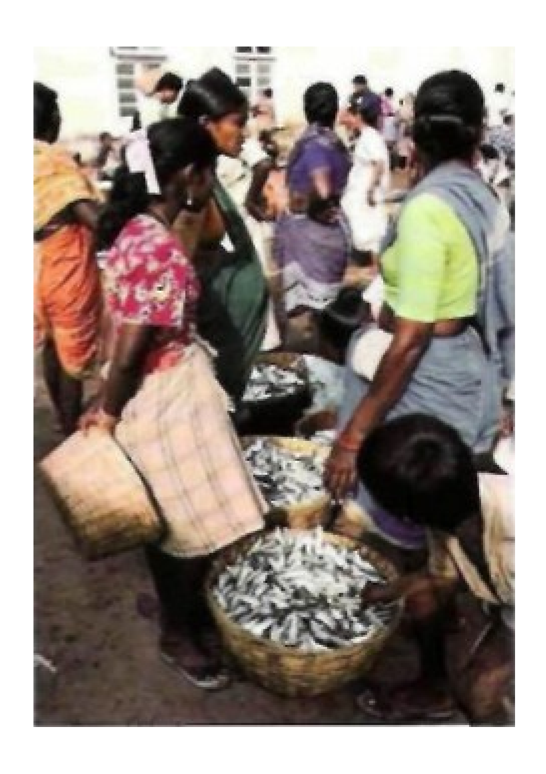


BUDA Dos elementos contribuyen a la tardanza en ver la figura arrodillada de un hombre rezando, esencial para apreciar la escala del buda. Una es el pronunciado e inesperado ángulo de visión; la otra, la gran diferencia de escala entre las dos figuras.



MERCADO DE PESCADO EN GOA Ésta es una fotografía casual, pues apenas hubo tiempo para preparar nada. El encuadre es el adecuado para proporcionar algo de humor a la situación; la posición del niño que roba un pescado, en la parte inferior del encuadre, provoca un ligero retraso en la respuesta visual. Inicialmente, el espectador ve las mujeres en un mercado tradicional y

luego repara en el pequeño robo que tiene lugar. Así mismo es cómo las mujeres vieron el suceso.



ESTILO Y MODA

A pesar de que la idea de estilo en fotografía es imprecisa por naturaleza, éste puede influir e influye en el modo en que algunas personas trabajan. Existe cierta diferencia entre el estilo individual de un fotógrafo y el estilo general adoptado en cualquier época por diversos fotógrafos. La dificultad estriba en consensuar lo que legítimamente constituye un estilo en lugar de una peculiaridad o una técnica simple, las opiniones varían bastante. A veces un estilo se puede definir con facilidad, por ejemplo, en iluminación, dos estilos que me vienen a la mente son «pintar con luz» utilizando «mangueras» de luz personalizadas o usar un flash anular, que proporciona una iluminación sin sombras. En el otro extremo, cuando los críticos se esfuerzan por hallar la definición de algo que sienten que debería existir, es posible que el estilo sea frágil.

Con independencia de que nos gusten o los aprobaremos, a largo de la historia han existido varios estilos fotográficos por lo general reconocidos. Como el estilo está intimamente conectado con la moda actual, la mayoría de ellos han tenido momento, aunque siguiendo las tendencias de la moda, siempre pueden regresar.

Ordenados cronológicamente podríamos nombrar los siguientes; pictorialismo, linked ring, foto secesionismo, neue sachlichkeit(nueva objetividad), fotografía directa, modernidad, constructivismo, minimalismo, normalismo del color y nuevo realismo posmoderno.

También en su época, el surrealismo ejerció una poderosa influencia en la fotografía, con Man Ray como principal exponente. Pero mientras que la mayoría de la gente probablemente considera la actual fotografía surrealista una versión de los temas de Rene Magritte y Salvador Dalí (infinitamente reelaborada), en su época producía un efecto mas impactante. Peter Galassi, en su libro Henri Cartier-Bresson, The Early Work, escribió: «Los surrealistas plantearon la fotografía del mismo modo que Aragón y Bretón [...] enfocaron la calle: con un voraz apetito por lo usual y lo inusual [...]. Los surrealistas reconocieron en el simple hecho fotográfico una cualidad esencial que se había excluido de las teorías anteriores del realismo fotográfico. Vieron que las fotografías ordinarias, especialmente cuando se aislaban de sus funciones prácticas, contenían una amplia riqueza de significados no intencionados e impredecibles». El mismo Cartier-Bresson escribió: «El único aspecto del fenómeno de la fotografía que me fascina y que siempre me interesará es el registro intuitivo de lo que se ve a través de la cámara». Así es exactamente cómo [André] Bretón definió la oportunidad objetiva (le hasard objetif) en su Entretiens, Una tendencia de los fotógrafos que siguen deliberadamente un estilo consiste en tomárselo muy en serio. Por ejemplo, cuando Ansel Adams, Edward Weston y otros formaron el grupo f64 para promover la fotografía «directa», «pura», clamaron contra los pecados del pictorialismo. «A principios de la década de 1930», escribió Adams, «el síndrome de salón

estaba en pleno apogeo y los pictorialístas dominaban la escena. Para cualquiera versado en música o en artes visuales el somero sentimentalismo de los "mareados dirusos" (como Edward Weston los llamaba) era inaguantable, especialmente cuando exageraban su importancia en el "Arte" [...] ¡Sentimos la necesidad de un severo manifiesto!».

Como antídoto, me gusta el lacónico comentario de M. F. Agha, fue pasó a ser director de Vague en 1928,obre el entonces actual estilo moderno en fotografía: «La fotografía moderna se reconoce fácilmente por su temática. Huevos (de cualquier clase). Veinte zapatos en una fila. Un rascacielos tomado desde un ángulo moderno. Diez tazas de te en una fila. La chimenea de una fábrica vista a través del herraje de un puente de vía férrea (ángulo moderno). E1 ojo de una mosca ampliado 2.000 veces. El ojo de un elefante (mismo tamaño). El interior de un reloj. Tres cabezas superpuestas de una mujer. El interior de una papelera. Más huevos [...]». Todos los estilos deliberados comienzan a perder interés después de un tiempo.

No hace mucho que el concepto de belleza se eliminó del estilo, y suele recibir una atención menos rigurosa de la que quiza merezca; de hecho, en gran medida sigue sin cuestionarse. Pero si comprendemos cómo llega a aceptarse en cualquier época y en cualquier lugar, podremos reforzar la composición de imágenes utilizándola o rechazándola. Aunque la belleza es un concepto escurridizo, la empleamos cuando emitimos juicios, y por lo general asumimos que todo el mundo sabe de qué estamos hablando. Es cierto que algunas escenas y algunas caras, por ejemplo, se consideran bellas casi umversalmente. Pero no sabemos por qué, y tan pronto como tratarnos de explicar el motivo por el cual esos rayos de luz vespertina que atraviesan las

nubes después de una tormenta sobre Yosemitc o Lake District crean una escena de gran belleza, éste se desvanece con rapidez. La cuestión es que hay un consenso que cambia con el tiempo y la moda, y por supuesto con la cultura. El dicho de que la belleza está en el ojo del observador es solo parcialmente cierto.

La moda es una extensión de la belleza. Es lo que se considera bueno, un poco desafiante (pero no demasiado), elitista y, sobre todo, actual. La moda en fotografía, al igual que la ropa v el maquillaje, es una manera de desafiar el orden existente intentando hacer algo un poco diferente, habitualmente no radical para comprobar si otras personas lo aceptan. Es, por lo tanto, algo experimental pero que se desea que la gente adopte y sea altamente competitivo.

PALACIO ST JAMES Esta fotografía «directa» del palacio St Jamesde Londres muestra varias características del formalismo. Se tiene en cuenta la composición, se incluyen los aspectos esenciales de la arquitectura, las verticales son correctas, el detalle está tan nítido como sólo puede lograr una cámara de gran formato, y la exposición y el copiado se han gestionado cuidadosamente para captar el detalle en sombras y luces.



HOGAR Una larga exposición de este fuego que sirve para cocinar. La exposición es completa y los colores, que van desde el amarillo hasta el naranja, ayudan a unificar los elementos y a proporcionar una imagen con movimiento.

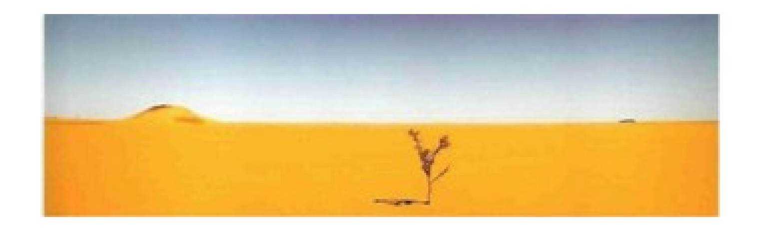


FRASCO DE PERFUME SOBRE BLANCO El planteamiento en este caso, la construcción de una colección de modelos de resina para frascos de perfume,

podría llamarse constructivismo. En cualquier caso, la mayoría de las formas son abstractas. La Inclusión de una forma de botella reconocible cerca del centro deja abierta la oportunidad de jugar con la geometria, utilizando las diagonales como tema general.



DESIERTO BAYUD Otro enfoque minimalista de un contexto diferente en el que se emplean diferentes recursos: forma de marco división del encuadre y aislamiento de un arbusto pequeño y raquítico para transmitir la desolacion de este desierto en el norte de Sudán incluir el pequeño arbusto cerca de la cámara realza la desolación en lugar de reducirla. Su ubicación se meditó con detenimiento y su encuadre ligeramente descentrado ayuda a crear equilibrio con la duna de arena por detrás.



BODA SUDANESA La sincronización del flash a la cortinilla trasera, de la cual esta imagen es un buen ejemplo ha generado un tipo de fotografía relativamente nuevo que casi podría considerarse un estilo, aunque en cierto modo se trata de una estrategia técnica, con una SLR el flash se puede disparar al final de la exposición en lugar de al inicio. Según cual sea la mezcla de exposición para luz ambiente y flash, es posible crear distintos efectos de movimiento y nitidez.



BATA Con técnicas minimalistas, un mínimo de detalle y de color, se consigue transmitir la esencia de esta bata de lino del siglo XIX, colgada en una sala de reuniones de estilo Shaker en Kentucky. Toda la información necesaria acerca de la textura y la forma se consigue mostrando algo más de la mitad de la prenda y los marcos izquierdo y superior de la escena. Este pililo de fotografía se caracteriza por su desnudez.



PROCESO

Toda la crítica de arte, pero posiblemente más en fotografía, ha prestado menos atención de la que merece el proceso. Quizá sea porque para ello el espectador, o el crítico, debería imaginar cuál fue la situación y lo que pasó por la mente del fotógrafo antes de captar la imagen. Esto se puede hacer, pero sólo mediante el conocimiento práctico. Se podría mantener que la fotografía resulta más difícil de analizar que la pintura porque el proceso es mucho más breve; a menudo demasiado breve para que el fotógrafo sea completamente consciente de los pasos necesarios en el momento de disparar.

Este factor tiende a confundirá los críticos con experiencia personal limitada. John Szarkowski, del Museum of Modern Art de Nueva York, dijo acerca de una conocida fotografía de reportaje de Mario Giacomelli: «Para Giacomelli, el análisis fue seguramente inútil durante la fracción de segundo durante la cual captó esta imagen, antes de que las formas oscuras se deslizaran hacia una irrecuperable relación entre sí mismas y el suelo y el encuadre. De hecho, parece muy improbable que la inteligencia visual de un fotógrafo sea suficientemente aguda para reconocer algo en un instante tan breve y plástico […]», y concluyó apelando a la suerte como un

ingrediente oculto, que acaba en lo curioso «[…] ya sea buena o mala, la suerte es el profesor más atento del fotógrafo, pues define lo que deberá anticipar la próxima vez». Por supuesto, no lo hace. Buena o mala, la suerte es simplemente un recordatorio de que estamos fotografiando en un mundo que no se modela a nuestro antojo. Debería apuntar que la fotografía del propio Szarkowski suele responder a un plan previo.

Muchos fotógrafos simplemente dicen que cada imagen deriva de la «intuición». Sin negar la importancia de la intuición, este capitulo investiga su fundamento. André Kertész declaró que cuando empezó con la fotografía (en 1912, a los 20 años), «desde el punto de vista de la composición estaba preparado. Lo primero que hice tenía una composición perfecta. Equilibrio y línea, todo estaba bien instintivamente. No tenía mérito, nací así». Por lógica, esto sugiere que Kertész no refino o desarrolló su composición, pero esto no es cierto. Él, como muchos otros, simplemente no estaba interesado en examinar su propio proceso. Por fortuna, algunos fotógrafos prestigiosos si estaban interesados en ello, como Cartier-Bresson, Ansel Adams, Walker Evans, Edward Weston y Joel Meyerowitz, y sus análisis son útiles y se aprovechan aquí.

El término «fotografía» parece aportar consistencia a una amplia gama de sujetos y formas para crear imágenes, pero como nombre genérico sugiere más similitudes en el proceso de las que realmente hay. La tecnología de la cámara y del software puede ser útil para captar las fotografías más habituales, pero no ofrece mucho más. Entre los dos extremos de fotografía reactiva —situaciones impredecibles-y fotografía realizada bajo condiciones totalmente controladas hay una gran diferencia en el modo en que los fotógrafos crean y componen imágenes. El

objetivo de una imagen bien diseñada puede ser el mismo, pero el proceso no. La reacción, como en fotografía de calle y de noticias, tiende a depender de la intuición y la experiencia (y debido a ésta, generalmente mejora con el tiempo). En cualquier caso, el proceso debe ser muy rápido, y a menudo no deja tiempo para pensar de un modo lógico, paso a paso. La deliberación, que está en el otro extremo del espectro y se aplica concienzudamente en fotografía de arquitectura, es más lenta y requiere reflexión y un constante cuestionamiento. De ningún modo es menos creativa, pero la energía creativa se utiliza de forma distinta.

En este capitulo voy a empezar por la fotografía reactiva, en que la anticipación y la técnica se ponen a prueba. Pero lo que puede ser incluso más importante es saber anticipadamente el tipo de imagen que se puede crear a partir de una situación. Cuando la escena no se impone por si misma, el fotógrafo la encaja en lo que llamaré un «repertorio». Este repertorio es un tipo de banco de imágenes mentales de lo que el fotógrafo sabe que se puede hacer y encuentra agradable. Para mí esto incluye imágenes que he tomado en el pasado y he considerado satisfactorias. Ahora sé que funcionan para mí y las mantengo mentalmente en reserva, no para copiarlas de forma servil, sino como tipo de plantilla de diseño para adaptarlas a cualquier situación.

LA BÚSQUEDA DEL ORDEN

Todas las artes visuales dependen mucho del orden de los diferentes elementos de acuerdo con las preferencias del artista, pues se asume que las impresiones visuales presentadas por el mundo están desordenadas v a menudo son caóticas. La fotografía no es una excepción. De hecho, requiere más esfuerzo para organizar la imagen que otras artes simplemente porque la cámara registra todo lo que hay frente a ella. Un pintor selecciona imágenes de la escena que ve, pero un fotógrafo tiene que suavizar, reducir u ocultar los elementos que no desea incluir. Los escritos de los fotógrafos subrayan constantemente este asunto. Edward Weston, a principios de su carrera, en 1922, escribió que en fotografía el paisaje era demasiado caótico «demasiado crudo y falto de orden», y le llevó varios años de trabajo hacer frente al desafío. Ansel Adams escribió: «En cuanto a composiciones fotográficas, pienso en términos de crear configuraciones a partir del caos, en lugar de seguir cualquier regla convencional de composición». Cartier-Bresson lo llamó «una organización rigurosa de la interacción de superficies, lineas y valores. Es en esta organización donde nuestras concepciones y emociones se vuelven concretas y comunicables». El

fotógrafo y alpinista Galen Rowell, a propósito de una fotografía en el valle de la Muerte, escribió: «Al principio la escena se presentaba muy desordenada […]». Estuvo a punto de marcharse, pero se lo volvió a pensar y regresó: «Las zonas que al principio parecían desordenadas convergieron en intensas diagonales que fui capaz de componer, desplazando mi cámara hacia delante y hacia atrás».

Del capitulo 1 al 5 hemos examinado las herramientas disponibles para imponer orden en una imagen, y hacerlo puede parecer tan básico que las preguntas importantes están relacionadas con el cómo y con qué estilo. Pero, ¿por qué la fotografía parece rechazar la organización de los componentes de la imagen? Tenemos que abordar este tema porque una parte significativa de la fotografía artística que se difundió a partir de la década de 1960 desafía estas normas. Se inició con fotógrafos como Garry Winogrand y Lee Fríedlander en Estados Unidos, y con la identificación de lo que los críticos comenzaron a llamar la «estética de la instantánea» (un término que Winogrand odiaba). El argumento critico para la composición «informal» era que cuando la utilizaban los no fotógrafos la cámara proporcionaba en ocasiones «accidentes afortunados», donde lo que normalmente se vería como ángulos excesivos y un encuadre erróneo creaba yuxtaposiciones y geometrías interesantes, inesperadas. Algunas veces, accidentes como la trepidación de la cámara y los destellos internos contribuyen positivamente al resultado. En las manos de un experto y de forma deliberada, la composición ordinaria podría tener valor artístico.

La crítica Sally Eaudaire, a propósito del fotógrafo formalista del color William Eggleston tipifica la opinión del

momento: «En los reencuadres descuidados, alineamientos negligentes y exposiciones imprecisas de las instantáneas amateur, Eggleston reconoce efectos de gran fuerza que bajo su dirección podrían producir hipnóticos contrastes y cambios de énfasis convencionales». Más recientemente, Graham Clarke escribe sobre la composición de la imagen Albuquerque (1972), de Friedlander: «A primera vista parece una imagen anodina e indefinida, pero luego empieza a resonar con un significado intenso y lleno de intención |…]. Resiste cualquier punto focal, por lo que la vista recorre la imagen una y otra vez sin hallar ningún punto donde reposar, ningún sentido final de unidad (y ningún sentido unitario ni significado)». De un modo contundente utiliza la aparente ausencia de técnica para justificar el valor artístico de la imagen. «Resonancia» y «significado intenso» son, por supuesto, términos que revelan que el critico de arte está evitando el análisis y recurriendo a misteriosas percepciones propias del espectador elitista, en las que el lector, de algún modo, está invitado a participar.

Éste es el argumento, aunque de dudosa lógica. Como vimos en las páginas 94-97, los accidentes en fotografía pueden funcionar muy bien, pero lo hacen comerciando con el concepto que tenemos de una imagen correcta y precisa. En otras palabras, para tener éxito y ser aceptados, sólo pueden ser ocasionales. La indiferencia provocada por los principios de la composición y el diseño sólo se puede justificar conceptualmente diciendo, en efecto, «ésta no es una fotografía normal». De hecho, así es como la estética de la instantánea se ha desarrollado en los últimos años, como un cuestionario de autorreferencia. En concreto, muchos de los autores que trabajan de este modo se identifican como artistas que utilizan una cámara, no como fotógrafos. Esto

equivale a la fotografía como arte conceptual, en que el concepto se sustituye por la técnica. Comprenderlo facilita encajar —la composición natural— dentro del esquema de las cosas, aunque a la mayoría de los fotógrafos tradicionales no les agrade. Es válido como arte, pero creo que se aleja de los cánones de la fotografía.

Es importante indicar en este punto que cada vez más la fotografía artística tiene su propio paradigma y su propia retórica, por no mencionar el léxico. Cada vez más sus propósitos e ideales divergen de los de la fotografía practicada por razones profesionales o amateur. No se trata de una critica, sino de una observación que afecta al modo en que estos dos propósitos de la fotografía tienen que lidiar entre si. En este contexto, ciertos comentarios de críticos de arte resultan menos confusos. De modo que cuando Graham Clarke en The Photograph, escrito en 1997, expone que «El problema con Bresson es que sus imágenes confunden al ojo critico» y «Winogrand tiene la habilidad de congelar en lugar de inmovilizar un momento», está rozando el ridículo desde el punto de vista del fotógrafo. Las imágenes de Cartier-Bresson no confunden al ojo del fotógrafo; en lugar de ello admiramos su consumada técnica.

DESORDEN EN LA ESTRUCTURA

El propósito de este ejercicio era mostrar un parque infantil con niños que jugaban en él y reunir el máximo de información posible en la imagen. En otras palabras: una receta para una escena llena de movimiento, quízá incluso excesivamente llena. La variable más obvia es la expresión y el movimiento de los niños. Esto es lo que normalmente establece la diferencia entre una buena fotografía y otra ordinaria, y era lo primordial Se dieron instrucciones a un

miembro del personal para organizara los niños y animarlos a que hicieran varias actividades; luego fue cuestión de observar y esperar.

Sin embargo, como suele ser habitual, el diseño puede añadir un nivel adicional de mejora, como muestra la secuencia cronológicamente. Las dos últimas tomas incluyen con éxito toda la información necesaria (mesa, actividades, casa de muñecas, niños, profesor), pero de un modo coherente, precisamente porque tienen estructura. La diferencia principal entre las dos es la actitud —y por tanto la importancia visual— del niño situado más cerca de la cámara.

- 1. La fotografía inicial, tomada de pie, simplemente trata de reunir los tres elementos principales: los niños con el profesor, la mesa y una casa de muñecas de estilo chalet por detrás. Et resultado es suficientemente claro, aceptable, y constituye un punto de partida para mejorar.
- 2. Un primer paso para dar con el punto de vista y la composición más efectivos puede consistir en caminar alrededor de la mesa— El mural pintado una característica alternativa de interés para la casa de muñecas. Uno de los niños ha preferido sentarse en el lado opuesto de la mesa. Pero la Imagen no funciona. Hay demasiadas cabezas de espaldas: encuadrar al niño entre las cabezas de otros niños Implica Incluir la pared de madera a la Izquierda, que distrae la atención; y las pinturas de la pared no resultan suficientemente visibles.
- 3. El siguiente paso radicó en intentar algo mas coherente en el lado opuesto de la mesa, utilizando una vista más próxima del mural. En la fotografía anterior

no resultaba obvio el dibujo con los colores del arcoiris. Sin embargo, el fallo en esta toma es que. Incluso con un gran angular, el otro grupo de niños queda fuera del encuadre.

- 4. Este punto de vista tiene más sentida Existe una buena sensación de profundidad desde el niño en primer plano hasta el otro niño y la casita que hay detrás, lo que proporciona a la vista puntos en el encuadre donde fijarla atención. Pero, ¿se puede mejorar?
- 5. Una posición de toma más baja mejora la imagen por dos razones. Primero, nos coloca al nivel de los niños, lo que resulta más próximo. Segundo, saca más partido al dibujo del arcoiris y crea una composición más dinámica (con el mismo gran angular utilizado en el resto de fotografías).
- 6. El niño mira hacia arriba y gira sobre su asiento. La expresión es buena y sostiene la mirada del espectador.



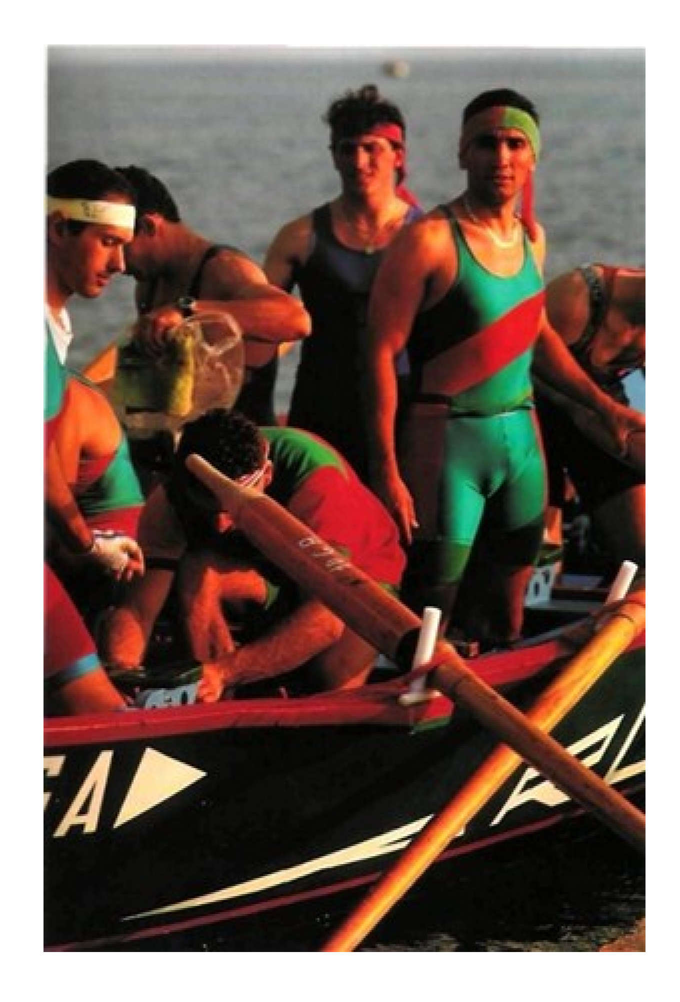


De hecho, estas dos últimas imágenes son buenas; el contacto visual hace de ésta un tipo diferente de fotografía. Si analizamos la imagen, veremos que la línea visual entre el niño y el espectador forma el foco de atención más fuerte. Los rostros tienen un gran peso visual, por lo que a pesar de los llamativos colores, los otros tres focos de atención son de hecho las tres caras en el lado opuesto de la mesa. La dinámica de la imagen está controlada por la curva de la mesa, potenciada por los colores del arcoiris y por el efecto de distorsión del objetivo de 24 mm Las caras, la caja amarilla y la ventana azul actúan como puntos de detención en el recorrido. Una vez la vista del espectador ha recorrido el encuadre por esta estructura, vaga por la Imagen para examinar los detalles, pero siempre regresa a la cara del niño.

LIBÉLULA Los insectos rara vez favorecen que se rapten imágenes bien organizadas, pero cuando se presenta la oportunidad, como con esta libélula posada sobre el borde de una hoja, el encuadre y la posición de la cámara pueden crear orden. Primero se eligió la posición para una tomaperpendicular; segundo, la escena se encuadró de un modo algo inusual para incluir la segunda hoja, idéntica a la primera.



REMEROS Un grupo de remeros italianos se prepara para una regata. El color y la presencia exclusiva de hombres domina la escena, la focal larga es buena para comprimir y concentrar el motivo. De nuevo, el problema era estructural, y durante un rato no apareció nada interesante desde el punto de vista fotográfico (superior). Sin embargo, cuando los hombres se prepararon, los remos cruzados permitieron ordenar la escena (arriba). Al desplazar el encuadre a la derecha, se logró captar una Imagen con Interés.







CAZA FOTOGRÁFICA

En fotografía es fundamental el proceso de buscar situaciones que se puedan resolver en imágenes con significado. En condiciones controladas, algunas imágenes se pueden construir primero en la imaginación y luego uniendo, eliminando y haciendo otros cambios físicos. Pero cuando la situación está fuera del control del fotógrafo — como en la vida de la calle en una ciudad-las imágenes son potenciales, desconocidas, y dependen de esa interacción especial entre el observador y la realidad que hace de la fotografía algo único en las artes visuales.

Para entender este proceso, es esencial la psicología de la percepción, y aunque incluso hoy hay diferentes teorías, las dominantes provienen en gran parte de Hermann von Helmhollz (1821-1894). Como explica R. L. Gregory, sostienen que el cerebro busca activamente interpretar la información sensorial que capta a través de la vista y aventura hipótesis sobre lo que se está representando. Ahora la fotografía lleva la percepción un paso más adelante hacia la creación de una imagen permanente. El fotógrafo no sólo ha de percibir con precisión, sino también tratar y hacer que las percepciones «encajen» en una imagen coherente que sepa (o crea) que va a funcionar.

El fotógrafo, esencialmente, está «a| acecho» de una fotografía que encaje en sus necesidades creativas, atraído por un conjunto de sucesos. Ésta es la esencia del reportaje, o el foto periodismo, un aspecto que me gustaría analizar y que es el área más escurridiza y difícil de la fotografía, y para mí una de las formas más básicas y puras de esta disciplina. En el ámbito de la fotografía profesional se valora mucho, precisamente porque es muy difícil de ejecutar. Algunos sostienen que es lo último en fotografía creativa y expresiva, ya que es una bella combinación de la actualidad del mundo y del ojo del fotógrafo.

No siempre es posible empezar con una imagen adecuada. No siempre se cuenta con un Monument Valley ni un punto de vista conocido, sino más bien con una serie de sucias calles en cualquier ciudad del mundo. No existe ninguna garantía de que algo sucederá durante el tiempo en que se este caminando, pero cualquier cosa que suceda se deberá enteramente a su elección. En ello Interviene una gran dosis de autodeterminación, porque esto no es sólo una «caza», sino una caza donde la presa —la imagen final — viene determinada sólo por el fotógrafo. El sujeto de una buena imagen no sabe que es fotogénico.

Este tipo de situaciones reactivas, sin planificar, que involucran la vida de gente normal —fotografía urbana, si se prefiere—, atraen completamente al fotógrafo con las incertidumbres y las sorpresas de la vida diaria. Ésta es la base sobre la que se puede reivindicar la pureza de esta forma de fotografía, aunque claramente se trata de una exposición desafiante. El modo en que se desarrolla el argumento es que la esencia de la fotografía se basa en su relación óptica directa con el mundo real. En función de cómo se utilice la cámara, ésta capta la realidad de lo que sucede frente a ella. No hay repetición, no hay marcha

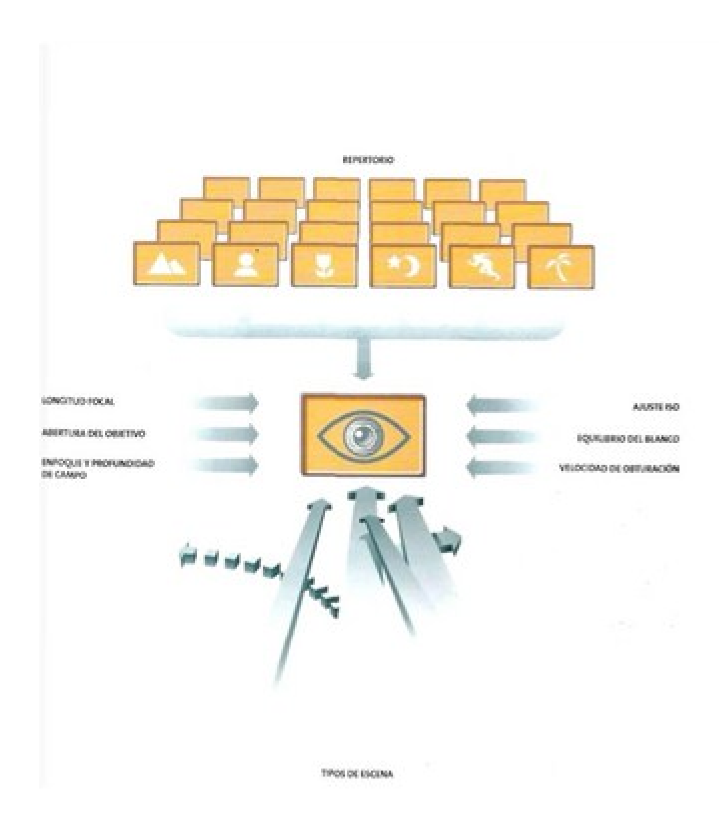
atrás, y a una velocidad de obturación normal lo que se capta es un momento fugaz en un solo lugar. Como Cartier-Bresson escribió: «para un fotógrafo, lo que se ha ido se ha ido para siempre. De aquí surgen las ansiedades y las fuerzas de nuestra profesión». Lo esencial aparece cuando el fotógrafo tiene que reaccionar ante lo que sucede, sin posibilidad de mejorar las probabilidades dirigiendo sucesos u organizando las cosas. Es en este ámbito donde la fotografía de calle revela su pureza.

Los pocos fotógrafos de repórtate que han hablado sobre su método de trabajo tienden a utilizar analogías de caza. De nuevo Cartier-Bresson, el maestro de este género: «Deambulo por las calles todo el día, tenso y listo para abalanzarme, determinado a atrapar la vida —para preservar la vida en el acto de vivir—. Por encima de todo, reclamo apoderarme, en los confines de una sola fotografía, de toda la esencia de alguna situación que estaba en el proceso de desplegarse ante mis ojos». Y Joel Meyerowitz, que comenzó como fotógrafo de calle en Nueva York: «Todo está ahí fuera. Cada día miraba por la ventana de mi oficina en busca de la acción de la calle, treinta historias, y me angustiaba estar ahí. Así que cuando tuve mi primera cámara, me pareció natural ir directamente a la calle. Ese era el río. Ahí es donde estaban los peces».

No resulta sorprendente que haya un acompañamiento físico. La fotografía de reportaje es una actividad muy física, y el proceso de cazar imágenes a menudo implica un tipo de «danza Meycrovvirz escribió en varias ocasiones a Cartier-Bresson y Robert Frank mientras trabajaban». Sobre el primero escribió: «Era sorprendente. Nos retirábamos unos cuantos paso y le observábamos. Era una figura apasionante de ballet, entrando y saliendo de la multitud, empujando hacia delante, hacia atrás, regresando. Estaba

lleno de cualidades mímicas. Aprendimos instantáneamente que es posible pasar inadvertida entre la multitud, que puedes girar sobre ti mismo como un torero haciendo un paso doble». Y sobre Frank: «Creo que lo que más me hizo cambiar fue el hecho de que él estaba en movimiento mientras tomaba fotografías estáticas. Me pareció una ironía que pudiese (Fluir y bailar y mantenerse vivo, y al mismo tiempo ir debilitando y aislando las cosas. Me gusta el lado físico de todo esto». Robert Doísneau incluso se disculpó: «Siento algo de vergüenza por mis pasos ilógicos, mis gesticulaciones. Doy tres pasos hacia este lado, cuatro hacia ese lado, vuelvo, me voy otra vez, pienso, vuelvo, y de repente me largo de ese lugar, luego regreso».

MODELO PARA EL PROCESO DE «CAZA» DE UNA FOTOGRAFÍA Está basado en el esquema de percepción de R. L Gregory, donde el conocimiento conceptual y perceptual trabajan activamente en la solución del problema que representan las señales visuales recibidas por los ojos. La percepción cambia constantemente las hipótesis, mientras la mente trata de organizar las señales en algo con significare Es el resultado de la interpolación superior-inferior de la señal de procesado, con ciertas reglas para organizar la interpretación. En este modelo, la imagen fotográfica resultante se puede interpretar como «percepción creativa», en otras palabras, perepción, con un resultado fotográfico.



MEZQUITA El sujeto de esta imagen es el líder político y religioso. Sadiq al-Mahdi, y la ocasión su asistencia a una mezquita para las plegarias del viernes. En este momento. Sadiq está abandonando la mezquita, rodeado por sus partidarios, una oportunidad. Si todo funciona bien, para captar gestos y expresiones que reflejen el respeto que le demuestran. En la primera Imagen (1)viene precedido por otros, y es un tipo de toma que hay que preparar. Reajusto mi posición más cerca de la salida(a la derecha de la cámara), que espero que me pueda proporcionar unos pocos segundos más de tiempo para disparar. Transcurre exactamente un minuto antes de la segunda toma (2) en esta nueva posición con otras personas. Cierro el zoom ligeramente, de 17 mm a 20 mm para recortarla imagen justo por encima delas cabezas. Reparo en la silueta del seguidor en el extremo derecho apoyado en la puerta abierta, lo que crea un punto de composición útil en el lado

derecho del encuadre. Ahora estoy listo. Transcurre menos de un minuto antes de que Sadiq aparezca y yo comience a disparar (3), concentrado en obtener una toma despejada de su cara, sin nadie que obstaculice la vista (algo que suele ser muy habitual). Ajusto la focal a 17 mm para asegurar una cobertura suficiente. La cuarta imagen (4) se tomó un segundo después, con el encuadre desplazado hacia la derecha; no es tan buena, pues Sadiq tiene la mano derecha levantada para saludar, que le cubre la cara, y la figura en primer plano, a la izquierda, parece ajena al momento. La última imagen (5) es más que afortunada. Un segundo después, continúo desplazando el encuadre, deteniéndome en el hombre en silueta en el lado derecho (lo estaba esperando), y por suerte todas las figuras están bien situadas. El hombre de la derecha tiene las manos levantadas en posición de rezo; el que está detrás tiene una mano sobre el corazón, y a la izquierda está el hijo de Sadiq, afianzando el lado izquierdo del encuadre.




1


2


3


4

ESTUDIO DE UN CASO: MONJE JAPONES

Este ejemplo concreto es útil porque es relativamente sencillo y directo; localiza la atención en un sujeto aislado y el resultado es positivo. Obviamente, la secuencia de tomas comenzó una vez establecido el punto de vista* pero durante la secuencia no se borró ninguna imagen (lo que suelo hacer para no colapsar la tarjeta de memoria con imágenes inútiles), por lo que se conservó un registro razonable y los datos EXIF de todas las imágenes, que proporcionaron el horario preciso y el cambio de ajustes. El sujeto era un monje japonés que pedia limosna a la entrada de una concurrida estación de Tokio. Lo vi cuando estaba saliendo y me interesó el tema porque» una vez trabajé en una película, Sarafta, donde salla un monje parecido, pero nunca antes había visto uno en la vida real, mi intención era yuxtaponer lo antiguo y lo nuevo, pues ahora los monjes son una rareza en el Japón moderno, donde representan valores culturales reñidos con la vida metropolitana de Tokio. La reacción y valoración Inicial fué algo así, aunque no en la misma secuencia:

- Especies raras, exóticas en ambientes contrastivos.

- Necesidad de encontrar una posición de cámara que proporcione una imagen clara porque el vestido y la apariencia general son extraños; se debe evitar cualquier confusión. Quizá un perfil sería la mejor opción.
- ¿Se moverá pronto? ¿Cuánto tiempo tendré que esperar en posición con la longitud focal apropiada?
- El contorno es clave, quizá una silueta: los paneles de publicidad Iluminados a contraluz servirán para ello
- Dos argumentos a favor de una longitud focal más larga: si el modo de proceder es la yuxtaposición, las (focales largas suelen funcionar mejor que las cortas, y como tengo que esperar para conseguir una yuxtaposición, disparar desde cierta distancia resulta más educado.
- Los paneles publicitarios bastan para yuxtaponer la tradición zen y el consumismo moderno, pero un peatón crearía un contraste más llamativo.
- El ajuste del blanco automático es apropiado (como disparo en Raw, el equilibrio cromático se ajusta luego).
- Hay que poder cambiar de objetivo (el zoom está ajustado a una focal angular). El sistema de reducción de vibraciones debe estar activado.
- No es necesario modificar el ajuste ISO de 100, pues el nivel de iluminación permite una velocidad de obturación de 1/160 a f/5,6.

Todos estos pensamientos se suceden, y en pocos ya empiezo a adoptar los primeros pasos importantes: adopto una posición para tener una visión despejada desde un lado, cambio de objetivo y compruebo los ajustes. Éste es un lugar con mucho movimiento, por lo que los peatones taparán la Imagen. Pero puedo solucionarla La siguiente

cuestión es el encuadre. Los pies son muy importantes en un retrato de cuerpo entero, pero al incluir el suelo la composición puede ser más caótica. Debo ajustar mi posición para yuxtaponer la cabeza del monje con el panel publicitario; esto me lleva unos pocos segundos. Empiezo a disparar.

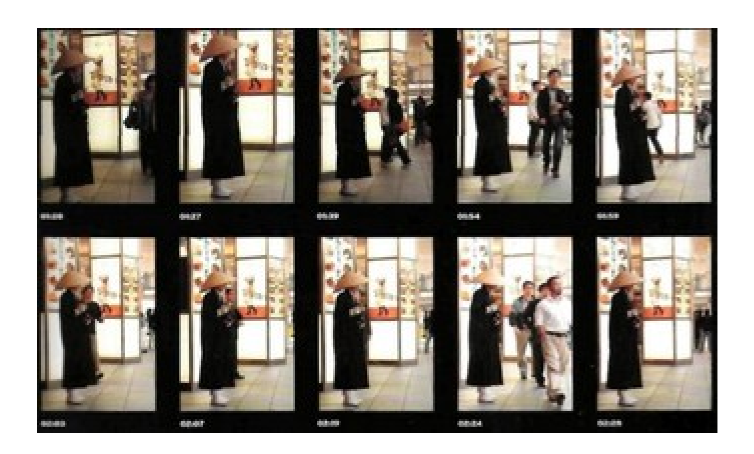




01 min 20s — 02 min 28 s La imagen previa me hace pensar más en el tráfico y en los teléfonos móviles como gancho para una yuxtaposición. La gente va hacia la cámara por la derecha y por detrás; Me puedo tomar un segundo o dos para estudiar a cada persona quizá obtenga algo interesante, sea lo que sea. La gente que cruza el primer plano por la izquierda y la derecha es mucho mas Impredecible y crea siluetas, como después descubro. Definitivamente, no quiero que nadie me mire, pero no puedo hacer nada para evitarlo dada la posición que he elegido; afortunadamente, los japoneses en lugares públicos tienden a no establecer contacto visual. Pero no pasa nada Interesante en la zona del encuadre a la derecha y frente al monje, por lo que dejo de esperar Ninguna persona de aspecto exótico. A los 2 minutos y 24 segundos capto tres figuras en linea que cruzan directamente por delante del monje, pero lo ignoran (como hace el resto de la gente). Esto puede funcionar, pero no estoy seguro de si un

hombre ha mirado directamente a la cámara. No lo puedo comprobar inmediatamente. Tengo otra cita, y empiezo a pensar que tendré que conformarme con lo que tengo hasta ahora. Ansel Adams escribió: «Siempre he tenido en cuenta el comentario de Edward Weston, "si espero algo aquí es posible que me pierda algo mejor en otro lugar"». Por tanto, una toma «limpia» más, luego reviso la anterior ampliada para ver si el hombre me miró. Afortunadamente no lo hizo. Cuando alzo la vista el monje ya se ha ido. Finamente puedo elegir entre tres fotografías:

Una «limpia» sin peatones, una con un hombre en silueta hablando por el teléfono móvil y una tercera de los tres hombres caminando en fila. En las siguientes semanas acabo por preferir la del hombre en silueta. También es la elección de la directora de arte de mi siguiente libro, pero para mi consternación sostiene que ha de recortar la Imagen para que encaje en la página. Éste es siempre el siguiente tema de discusión cuando se editan fotografías (los libros y las revistas tienen su propia dinámica gráfica). Es una lástima que se pierdan los pies, aunque el motivo principal de la imagen se mantiene. Por tanto, en el análisis final tenía la toma que elegimos con bastante rapidez y sin planificar. El resto del tiempo lo empleé trabajando para mejorar el resultado, algo que no sucedió y que es muy común.


01:27
01:54
02:07
02:24

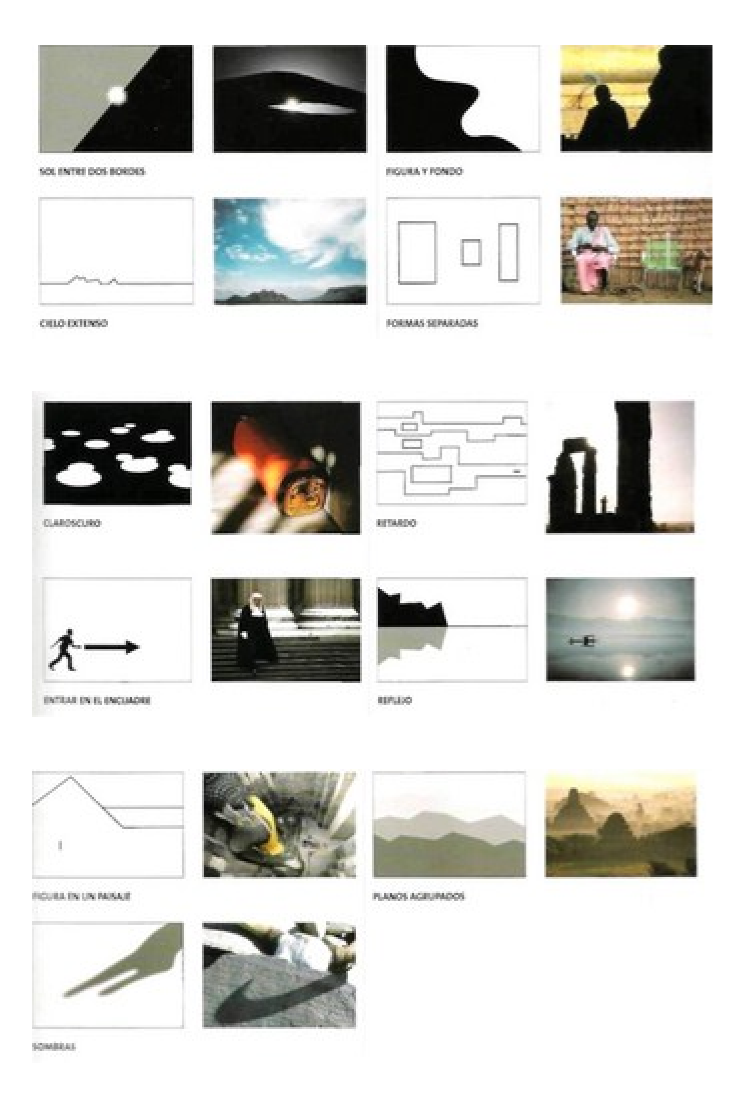
REPERTORIO

El modelo de búsqueda para una imagen, descrito en las páginas anteriores, tiene una importancia práctica real en cuanto que el «repertorio» se puede analizar. Incluso aunque los procesos visuales implicados sean demasiado rápidos para valorarlos en el momento, lo que se puede hacer mientras no se toman fotografías es revisar el archivo mental.

Mi hipótesis, basada en las teorías «activas» de la psicología perceptual, conversaciones con otros fotógrafos y el análisis de mis propias experiencias, es que la mayoría de los fotógrafos incorporan a una situación fotográfica un juego mental de tipos de imagen que les gustan. Las ilustraciones de esta página son un intento de mostrar un ejemplo parcial, aunque soy plenamente consciente de los peligros de ser demasiado específico. El repertorio no se presenta en realidad (al menos no a mí) como un grupo de imágenes, sino más bien como un conjunto de posibilidades compositivas —plantillas o esquemas, si lo prefiere—. Con toda probabilidad, este proceso no es consciente al cien por cien, y por tanto las ilustraciones incluidas son demasiado exactas y específicas. No obstante, muestran el principio de

añadir posibilidades a la situación básicamente para ver lo que encaja.

Huelga decir que las ilustraciones proceden de mi propio repertorio, y son las doce primeras en las que pude pensar como imágenes abstractas. Los esquemas equivalen a lo que seria un cuaderno de taquigrafía, y las fotografías que lo acompañan son ejemplos de imágenes reales. Como se puede ver, imágenes como las de los dos monjes birmano de la página 180 se adaptan como mínimo a dos posibilidades. La mayoría de las imágenes, sospecha se adaptan a varías posibilidades.



REACCIÓN

El repertorio de "imágenes que funcionan» es la clave de gran parle del éxito cuando se dispara con rapidez. Pero para sacarle partido se precisan varias «técnicas» relacionadas con la práctica y la observación, aunque dudo si llamarlas técnicas, porque la palabra sugiere un procedimiento bien definido, y algunas de ellas son escurridizas. Aquí estudiamos tácticas para una reacción rápida, para afrontar situaciones impredecibles (cómo preparar y cómo explotar una oportunidad). Recurriendo de nuevo a Cartier-Bresson, en 1957 dijo: «La fotografía no es como la pintura. Cuando se capta una imagen hay una fracción de segundo creativa. El ojo ha de ver una composición o una expresión que la vida ofrece, y uno debe saber por intuición cuándo pulsar el disparador». Y añadió que cuando se pierde, la oportunidad desaparece para siempre; una advertencia saludable.

Puede pensar en cuatro áreas diferentes de preparación: manejo de la cámara, observación, familiaridad con las técnicas de composición, y estado de ánimo. Probablemente, la parte más sencilla de la preparación sea la destreza en el manejo de la cámara, de modo que se convierta, como más de un fotógrafo lo ha

descrito, en una extensión del cuerpo, como cualquier herramienta habitual. En el modelo de «caza de imágenes» (véase pág. 157), significa trabajar al limite para que los controles se puedan aplicar cada vez más rápido. El segundo tipo de preparación consiste en desarrollar una observación más aguda de la gente y de los sucesos —en otras palabras, «conciencia de situación» (originalmente un término utilizado en aviación)— mediante una atención y alerta constantes. Esto se puede practicar en todo momento sin una cámara. El tercer tipo, técnicas de composición, implica probar todas las opciones descritas en este libro y decidir cuáles se adaptan mejor a cada uno. Por último, el estado de animo, probablemente el mas difícil y escurridizo de los cuatro, es muy personal y requiere buscar formas de estar alerta ante la aparición de una imagen.

Hay métodos de preparación más esotéricos, y uno que quizá merezca una atención especial es el zen. Ortier-Hresson afirmaba que trabajaba bajo una influencia budista: «En cualquier cosa que uno hace debe haber una relación entre el ojo y el corazón. Uno debe enfocar el sujeto con la mente abierta». Asimismo, cuando fotografiaba personas, destacaba la importancia de revelar su aspecto interior. En concreto, se refería al breve pero influyente trabajo Zen in the Art of Archery, escrito por Eugen Herrigel. El autor alemán describe cómo buscó un mayor entendimiento de la filosofía zen estudiando la técnica de tiro con arco bajo la tutela de un maestro, Awa Kenzo. El argumento es que el tiro con arco, por su énfasis en la técnica y la concentración para lograr un tiro certero, puede estimular el espíritu y la habilidad para —ver la naturaleza verdadera". El paralelismo entre el tiro con arco y la fotografía está suficientemente claro en cuanto al

propósito y a la concentración. La práctica zen enseña un camino a través de los obstáculos de la deliberación y la conceptualización.

Dicho esto, un verdadero practicante de este arte verla extremadamente trivial utilizar el zen para mejorar la fotografía. No obstante, un número significativo de fotógrafos expresa una comunión casi espiritual entre su conciencia y la realidad que les envuelve mientras toman imágenes, y esto con toda seguridad no está lejos del espíritu zen. Robert Erank decía que se identificaba con el sujeto: «Observo a un hombre cuyo rostro y manera de caminar me interesan. Yo soy él. Me pregunto qué va a suceder». Para Ray Metzker, «Mientras se captan imágenes, existe este flujo».

Daisetz Suzuki, famoso sabio zen del siglo xx que redactó la introducción del libro de Herrigel, escribió: —Si alguien desea realmente ser maestro en un arte, el conocimiento técnico no es suficiente. Uno debe trascender la técnica para que el arte se convierta en un "arte sin arte" en el inconsciente—. Cuando consideramos el papel del instinto y la intuición para buscar y encuadrar una toma, suena a verdad en fotografía. Uno de los objetivos del arte zen es esperar lo inesperado y adaptarse a ello, y esto ciertamente tiene relevancia en fotografía.

Aquí, un concepto importante es «un fluir», un vaciado de la mente que sigue adquiriendo y perfeccionando las técnicas. Sobre el tiro con arco, un texto clave en un antiguo manual, Yoshida Toyokazu tosho, cita las técnicas y luego dice que no son necesarias, pero continúa: «Que no sean necesarias no significa que sean innecesarias desde el principio». Inicialmente, cuando uno no sabe nada si antes el principiante no aprende por completo Herrigel, hacia el final de su libro, concluye que el estudiante debe

desarrollar «un nuevo sentido, o más precisamente, un nuevo sentido de alerta de todos sus sentidos», que le permita reaccionar sin pensar. «Ya no precisa mirar con la máxima atención [...] en lugar de ello, ve, siente lo que va a suceder [...] Esto es lo que cuenta: una reacción instantánea que ya no precisa observación consciente». Todo lo dicho tiene una aplicación directa en fotografía reactiva, y en particular puede ser la solución a un problema bastante común: el de perder imágenes al tratar de pensar al mismo tiempo en todos los aspectos relacionados con la composición y la técnica.

El entrenamiento implica dos tipos de práctica. El primero consiste en aprender y utilizar las técnicas, incluidas todas las que se citan entre los capítulos 1 y 5. El segundo se basa en mantener una conexión directa con la situación y el sujeto, el tiempo que se vacía la mente de deliberaciones mucho más lentas, como, «¿Dónde debería colocar este elemento en el encuadre?» o «¿A qué distancia debería alinear este borde con el lado del encuadre?». En resumen, el procedimiento es «aprender, vaciar, reaccionar», o al menos «aprender, apartar, reaccionar. En Zen in the Art of Archery, el maestro exclama: —No pienses en lo que tienes que hacer, ¡no consideres cómo lo vas a llevar a cabo!». Herrigel aprendió a liberarse una vez adquiridas las habilidades técnicas a través de la infinita repetición, y escribió: «Antes [de la tarca] el artista convoca su presencia mental y se asegura de ella a través de la práctica».

CALLE EN CALCUTA La India es un país excelente para la fotografía urbana no sólo porque siempre ocurre algo, sino también por la extrema actividad de la gente. Si el objetivo es tomar fotografías sin que nadie mire a la

cámara, la única manera es encuadrar la imagen en el ojo de la mente y luego levantar la cámara y disparar al mismo tiempo.



BAILARINAS JEMERES En esta fotografía, un grupo de bailarinas jemeres se preparan para una actuación en un templo de Angkor. La situación me permitió tiempo suficiente para explorar con la cámara, y como el maquillaje y el vestuario eran bastante predecibles, me dediqué a buscar momentos diferentes y sin preparar como éste.



CHICA CON ESCOBAS El tiempo para encuadrar esta toma, de una mujer tailandesa transportando escobas tradicionales, fue tan breve que no estaba seguro de poder lograr una buena composición Estaba concentrado en otra cosa, y entonces vi a la mujer moviéndose rápidamente por detrás, en la periferia de mi campo visual. Tuve el tiempo justo para girar a la derecha y disparar sin pensar.



ANTICIPACIÓN

Cuanto menor es el control sobre una situación fotográfica, más valioso es tener una idea de lo que puede suceder a continuación. Aunque en gran parte es irrelevante en el trabajo de estudio y otros tipos de fotografía construida, es muy importante en el reportaje. La anticipación es una técnica que profundiza mucho más que la fotografía, y que se basa principalmente en la observación y el conocimiento del comportamiento. Aplicada a la fotografía tiene una ventaja concreta, porque el propósito no es sólo averiguar cómo se puede desplegar una situación y cómo puede reaccionar una persona, sino cómo funcionarán gráficamente los resultados. El ejemplo de la página siguiente, que ilustra un rebaño de vacas en el sur de Sudán, muestra esta combinación. El propósito siempre es convertir el suceso en una imagen organizada-Corno apuntó Henri Carlier-Bresson: "Tomar fotografías significa reconocer-simultáneamente y en una fracción de segundo— el hecho y la rigurosa organización de formas percibidas visualmente que le proporcionan significado».

Por tanto, hay dos tipos de anticipación. Uno está relacionado con el comportamiento y la acción, y también con el modo en que las cosas se desplazan por el campo de

visión y cambia la luz. Esto se puede perfeccionar estando centrado y atento, y mediante la práctica. El otro tipo es gráfico; describe cómo las formas, las lineas y el resto de los elementos que vimos entre los capítulos 3 y 5 cambian y se combinan en el encuadre. El modo de mejorar todo esto es recordando el mayor número posible de composiciones de imagen; en otras palabras, el repertorio ilustrado en las páginas 162-163.

Desde el punto de vista del comportamiento, el número de situaciones es infinito, pero hay varios tipos identificables. En primer lugar puede darse una situación general, del tipo descrito particularmente bien por el fotógrafo de reportaje Roben Doisneau: «A menudo, se encuentra una escena que evoca algo, ya sea estupidez o pretenciosidad, o quizá, encanto». Así que se dispone de un escenario. Bueno, todo lo que se tiene que hacer es esperar frente a este pequeño escenario a que los actores se presenten a sí mismos. A menudo trabajo de este modo. Tengo mi puesta en escena y espero. No sé exactamente lo que espero. Puedo quedarme medio día en el mismo sitio».

Además existe un tipo específico en que la imagen queda bien tal cual está enmarcada, siempre que algún elemento, como una persona, se coloque en una posición determinada. Otro tipo de escenario está centrado en un sujeto identificado con anterioridad, pero que todavía no es gráficamente una fotografía (imagine que, por ejemplo en fotografía de naturaleza, ha encontrado el animal, pero la toma depende de que se coloque frente a una escena concreta). Cuando se fotografían personas, la expresión y el gesto constituyen una clase más.

TRANSEÚNTES Una situación común en fotografía, particularmente en fotografía de escenas urbanas, se da

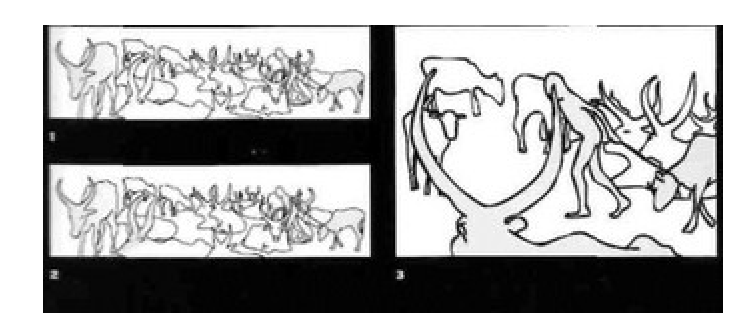
cuando se encuentra una imagen potencial con un escenario interesante, pero que se puede mejorar incluyendo una o varias personas en el encuadre. Esta imagen de una barca tradicional amarrada en un canal en el centro de Birmingham, Inglaterra, tenia casi todos los elementos necesarios, incluso un puente peatonal que añadia interés. Sin embargo, el peso de la barca se tenia que equilibrar visualmente con un grupo de personas por encima. Otra cuestión era el tiempo que había que esperar para que los transeúntes cruzasen por el puente con la esperanza de que formasen una bonita composición.

CAMPAMENTO GANADERO Este ejemplo implica ver un sujeto potencial, saber que sucede y reconocer una posible yuxtaposición con el tiempo suficiente para adoptar una posición apropiada y disparar Se trata de un campamento ganadero en Mandari, donde los hombres jóvenes y los niños viven con el ganado durante parte del año, cierta distancia de su pueblo. En este grupo étnico, en el sur de Sudán el ganado desempeña un importante papel social y cultural, además de económico. Los animales tienen nombre y unos cuernos muy valorados. El lugar estaba lleno de posibilidades fotográficas que tuve la suerte de poder aprovechar.



- 1. Primero localicé a un niño que tiraba do un ternero —una fotografía potencial, que dependía de lo que hiciera y de por dónde pasara,
- 2. Mirando más allá del niño, hacia la Izquierda, supuse que llevaba el ternero junto a su madre para que mamara, pero cuando recorrí la escena en busca de la vaca reparó en estos excelentes cuernos. ¿Cruzaría el niño por delante de modo que pudiera enmarcarlo entre ellos? Si lo hacía, la imagen tendría el valor añadido de realzar la Importancia del ganado.
- 3. Rápidamente me di cuenta de dos cosas. Una era que necesitaba dar unos pasos hacia delante y a la izquierda para que los cuernos quedaran suficientemente grandes en el encuadre (y ajustar la focal del zoom). La otra era que el toro podía girar la cabeza hacia la derecha cuando pasara el niño. Me coloqué en el lugar adecuado y afortunadamente el toro no movió la cabeza.


1
2
3

EXPLORACIÓN

La exploración se hace posible cuando ampliamos la escala temporal más allá de una pura situación de reacción. Se puede sostener justificadamente que la fotografía reactiva es un tipo de exploración rápida, pero cuando hay más tiempo, como en estos ejemplos, es posible un pensamiento más coherente.

Hay diferentes tipos de exploración. Uno se da cuando el sujeto es un objeto físico claramente definido y hay tiempo suficiente para recorrer la escena estudiando diferentes ángulos, la luz, etcétera. Esto sucede comúnmente en la fotografía de bodegón, pero también, como en el ejemplo de la pagina siguiente, con cualquier tipo de objeto como un edificio o una persona. Otra posibilidad se da cuando el sujeto es un lugar y el fotógrafo lo recorre (el área puede variar mucho de tamaño, por ejemplo desde un jardín hasta un parque nacional). Una tercera posibilidad se produce cuando una situación determinada se desarrolla durante un periodo de tiempo (un hecho prolongado, en otras palabras). Podría ser, por ejemplo, un partido de fútbol, una manifestación o una ceremonia de cualquier tipo. Podríamos formar categorías —física, espacial y temporal—,

aunque hay muchas oportunidades de superposición; en el caso del molino de viento, parle física y parle espacial.

Los medios para explorar varían todavía mas, y polencialmente conducen a todos los métodos de composición que ya hemos examinado. El visor, o en el caso de muchas cámaras de visor directo la pantalla LCD, es la herramienta principal. Uno de los medios más comunes y útiles de exploración con una cámara consiste en recorrer la escena mirando a través del visor para ver los continuos cambios de encuadre y geometría, es decir, el encuadre activo. Con un sujeto estático (en lugar de un suceso), el modo básico de exploración es espacial. Cambiar el punto de vista es la única acción que modifica la perspectiva en una fotografía, o sea, altera la relación entre las diferentes partes de una escena. Su efectividad, por tanto, depende de la extensión que pueda ver mientras no se mueve, y esto, naturalmente, favorece a los objetivos gran angular; sólo se precisa un pequeño cambio de punto de vista para lograr una modificación sustancial en la imagen. Los efectos de yuxtaposición que dan tanto valor a los teleobjetivos están controlados por el punto de vista, pero con una focal larga es necesario alejarse más para ver el cambio de relación. Los objetivos zoom ofrecen una transformación adicional, pero recorrer una escena y al mismo tiempo modificar la longitud focal del zoom puede ser demasiado complicado; o sea que el zoom ofrece demasiados niveles de cambio para llevarlos a cabo con comodidad.

Con un solo objeto, el punto de vista determina su forma y su apariencia. Reducir la distancia altera las proporciones de sus diferentes partes, como demuestra la secuencia del molino de viento. La base circular apenas se percibe en las tomas distantes, pero en la fotografía más próxima ocupa una buena tercera parte de la construcción. Además, es una

forma que crea un contraste importante con las aspas. Moverse alrededor de un sujeto proporciona incluso más variedad: la parte frontal, los lados, la parte posterior y la superior.

El punto de vista controla la relación entre un objeto y el fondo, o dos o más objetos, de dos maneras: posición y tamaño. El simple hecho de reunir dos cosas en un encuadre sugiere que hay una relación entre ellas; es una herramienta de diseño básica. Las relaciones dependen de quién elige verlas, y lo que un fotógrafo puede ver como significativo, otro lo puede ignorar o incluso no percibirlo. La secuencia de la Acrópolis en las páginas 170-171 es un buen ejemplo. Un teleobjetivo aisla la construcción a la salida de sol y la sitúa deliberadamente fuera de contexto; las relaciones se han evitado para crear una vista intemporal, la versión histórica. La última vista, en cambio, hace uso de la yuxtaposición y se consigue una relación decididamente poco romántica entre la Acrópolis y una ciudad moderna.

Incluso cuando un fotógrafo está poco dispuesto a esforzarse, a menudo se siente obligado a cubrir todas las bases. Cartier-Bresson escribió que incluso cuando el fotógrafo tiene la sensación de que ha captado la mejor imagen, «se descubre disparando compulsivamente porque no puede estar seguro con anticipación de cómo se desarrollará la escena». Por encima de todo, desde luego, no se puede permitir dejar espacios en blanco porque la situación nunca volverá a repetirse.

En última instancia, la exploración tiene sus límites, lo que significa que el fotógrafo tiene que elegir cuándo debe detenerse. Por supuesto, no es una conclusión sencilla, pues no sólo implica decidir cuándo se han agotado las posibilidades (como muchas actividades, la fotografía se

puede adherir a la ley de rendimiento decreciente: menos beneficios y más tiempo empleado), sino también cuándo es preferible emplear el tiempo en buscar otro sujeto.

CAMBIO DE PUNTO DE VISTA CON UN GRAN ANGULAR El ejemplo de esta página es un molino de viento en un entorno rural y el objetivo un 20 mm (ife), una de las focales más cortas, con un pronunciado electo de gran angular.

- 1. Empezamos con una vista de media distancia, desde poco menos de 90 mm. La blancura del molino llama poderosamente la atención. En un Intento por mantener la sencillez de los elementos gráficos, la primera toma se encuadra para excluir el entorno, creando una Imagen de alto contraste entre el blanco y el azul. El cielo es de un azul particularmente intenso, que contrasta con nitidez con el molino. También parece posible aprovechar la blancura compartida por las nubes y el molino. Al final, la fotografía es sólo un éxito parcial. La simetría del molino induce a una ubicación central en el encuadre* pero no equilibra las dos zonas de nubes tan bien como sería de esperar. Además, colocar el molino bajo en el encuadre para ver el entorno deja un espacio excesivo al cielo.
- 2. La segunda toma tiene proporciones más normales y una organización mas cuidada. La intención es la misma que en la primera fotografía, pero funciona mejor. El punto de vista resulta más próximo, por lo que el molino llena más el encuadre y está descentrado para proporcionar un mejor equilibrio. Se ha desplazado hacia la derecha para que el molino ocupe el espacio entre las nubes.

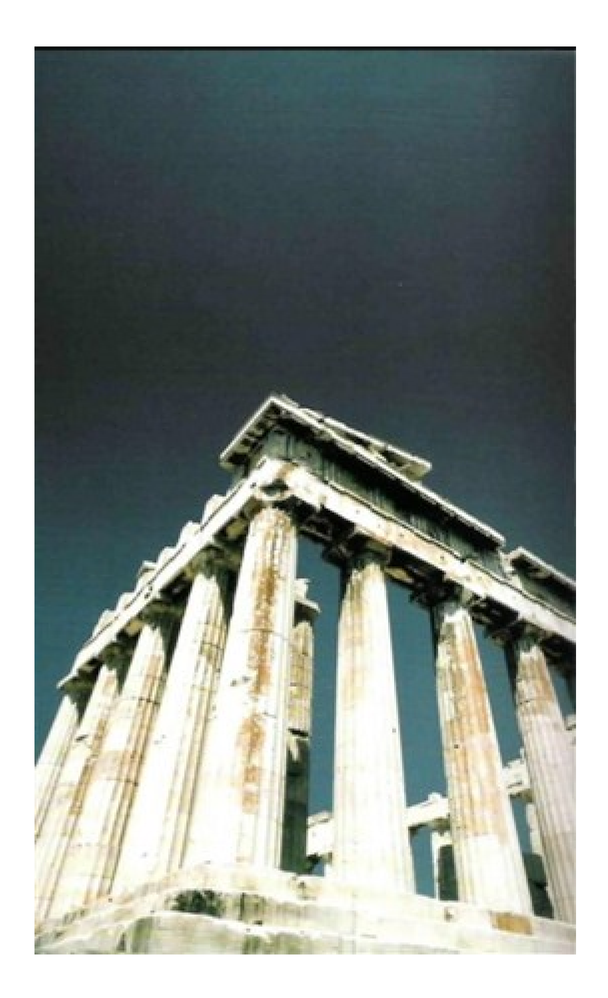
- 3. Se conserva el potencial de una Imagen simétrica. Para sacar el máximo partido a esta composición, el punto de vista se modifica a fin de centrar el molino en el encuadre. Lo proximidad de la toma para eliminar las nubes revela una distorsión interesante en la base; las curvas crean un agradable contraste de forma con las estructuras triangulares que hay por encima, sin dejar de contribuir a la simetría global.
- 4. En esta toma, la posición de la cámara se cambia radicalmente para crear una imaqen lo más distante posible y al mismo tiempo mantener el molino como centro de atención. El objetivo gran angular realza la profundidad de la escena, con lo Que muestra la mayor extensión posible en el primer plano sin perder definición. Para ello, la posición de la cámara es baja y el molino se encuadra elevado y hacia una esquina.
- 5. En la misma posición que en la toma previa, la cámara se inclina de modo que el horizonte quede mucho más bajo en el encuadre, y se vean bien el cielo y las ramas del árbol.
- 6. La última fotografía de la secuencia sigue básicamente el mismo principio, pero mejorando la ubicación. Se elige un nuevo punto de vista que muestra más detalle en el primer plano para realzar esta parte de la Imagen.



VARIACIÓN DEL PUNTO DE VISTA Y DEL OBJETIVO Durante varios días fotografié la Acrópolis de Atenas, y específicamente el Partenón, el edificio central, desde todos los puntos de vista útiles y con la focal más idónea para cada toma. Con objeto de sacar el máximo partido a los extremos de longitud focal, es importante buscar un sujeto que sea visible desde lejos.

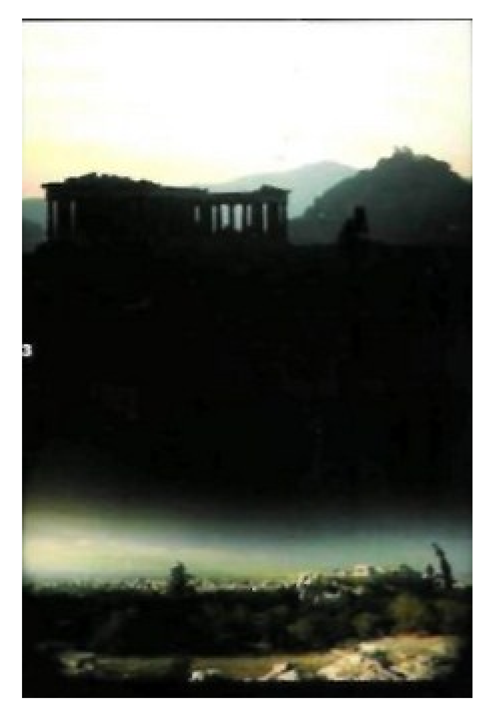
- 1. La primera fotografía está tomada desde cerca con un gran angular (Ife 20 mm). El efecto es deliberadamente triangular, aprovechando la exagerada convergencia de las verticales típica de estos objetivos.

- 2. La segunda fotografía está tomada a una distancia ideal, desde un helicóptero en vuelo a primera hora de la mañana. Por supuesto, esta imagen fue más complicada de organizar La que aparece aquí es una de las muchas que tomé.
- 3. Mientras que la vista más próxima experimenta con la forma y la línea, y la vista media es más documental, la vista desde lejos proporciona deliberadamente una Impresión romántica e intensa de la Acrópolis, aislada de su entorno moderno. Para este fin, un teleobjetivo aporta una visión selectiva, y la luz del amanecer disimula en contraluz detalles Innecesarios de las estructuras modernas. Con una longitud focal mayor, desde et mismo punto de vista se exploran distintas posibilidades gráficas: son principalmente bloques de tono y líneas horizontales y verticales.
- 4. Por la tarde intenté un enfoque distinto desde exactamente la misma posición. Con un gran angular compuse la Acrópolis en el contexto de su entorno, lo que incluía una extensa área de cielo. Aunque la construcción aparece pequeña en el encuadre, el blanco brillante de la piedra ayuda a realzarla. Con este enfoque, haciendo uso del primer plano, incluso la ciudad pierde Importancia respecto al resto del paisaje.
- 5. Finalmente, para crear un contraste obvio con la Atenas moderna, elegí un punto de vista que mostrara las calles grises y anodinas que rodean la Acrópolis, realzada por la composición. Utilicé un objetivo estándar para transmitir que es una vista normal, accesible para cualquier transeúnte que camine por la zona.









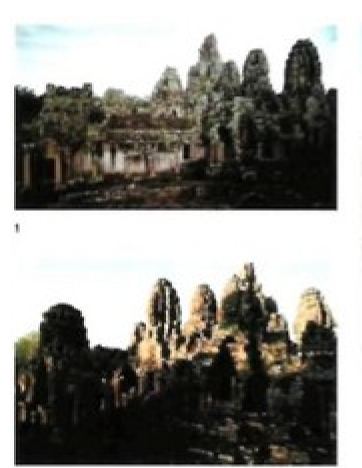
REGRESO

Otra posibilidad consiste en explorar una escena a lo largo de un amplio periodo de tiempo. Ansel Adams, con relación a su tema favorito, el paisaje, escribió: «Regresar puede ser más gratificante que esperar durante mucho tiempo a que algo suceda en un lugar determinado». Esto tiene mucho más sentido en la fotografía de paisaje que en otros géneros, pero conlleva una nueva serie de temas y expectativas. En un paisaje, lo que el fotógrafo espera que cambie a corto plazo es la luz, quizá el aspecto que proporcionan las distintas estaciones en unos pocos meses. Pero lo inesperado se hace más probable a medida que pasa el tiempo y cuanto más evidente resulta la mano del hombre. La exploración de un sujeto a lo largo de un periodo de tiempo es muy distinta a la exploración en una sola sesión. Además de los cambios impredecibles por ejemplo la demolición y la construcción de nuevas estructuras en el paisaje artificial creado por el hombre, también deberíamos tener en cuenta nuestras propias actitudes. Lo que atrae a un fotógrafo en un momento determinado puede parecerle aburrido más adelante.

Confiar en un regreso posterior para mejorar la imagen supone un riesgo considerable, entre otras cosas porque la

combinación de elementos que al principio atrajo la atención del fotógrafo con la esperanza de crear una imagen es una mezcla muy sutil, y simplemente puede estar ausente en una fecha posterior. Esto es cierto, en especial cuando la iluminación es impredecible. En realidad confiar en una visita posterior para obtener mejores resultados no es un sistema fiable, por lo que en estas situaciones la mayoría de los fotógrafos aprenden a registrar todo lo que pueden cuando pueden. Estos dos ejemplos ilustran lo peculiar que puede acabar siendo cualquier regreso.

ANGKOR Mi primera visita a Bayon —un templo en Angkor, Camboya— fue en agosto. Durante mi viaje, en ningún momento hubo una luz llamativa, y aunque las tomas próximas resultaron efectivas, el templo tiende a parecer un montón de escombros, y sin duda precisa la ayuda de la luz baja del sol (1 y 2). Sólo tomé estas dos primeras fotografías porque no había alternativa. Regresé cuatro meses después. Incluso con buen tiempo, los árboles del entorno boqueaban la luz directa del sol desde el este hasta casi media mañana y al menos una hora antes de la puesta de sol desde el oeste (3). El resultado no es bueno, con una densa sombra en la parte inferior y un cielo carente de Interés. Varios años más tarde, finalmente pude aprovechar la ayuda de las nubes, y decidí que fotografiar en blanco y negro era la mejor opción (4).







MOLINO DE VIENTO Exclusivamente para este libro, y sin ninguna expectativa concreta regresé el mismo mes (junio). 27 años más tarde, al lugar donde fotografié el molino de viento que aparece en la pagina 169. En 1979 el día estaba inusualmente despejado y tenía una luz nítida y contrastada, como unos cúmulos que crearon la oportunidad perfecta para una fotografía. En la misma época del año, el tiempo era más típico del verano inglés, y menos especial. La luz suave, el cielo blanquecino y el hecho de que las aspas estuvieran orientadas en otra dirección invalidaron los mismos puntos de vista, por lo que hice un extenso estudio de la zona para buscar una vista diferente. La única posibilidad era captar la imagen desde el este, más lejos, lo que incluía un riachuelo que

atravesaba el campo. Una cuestión adicional era que había una casa que no aportaba nada a la escena, y que además resultaba muy visible desde esta dirección. Esto limitaba los puntos de vista a lugares desde donde quedaba oculta por la vegetación. Con este tipo de tiempo recurrí a una iluminación tradicional —sol bajo—, que condujo a una toma a contraluz por la tarde. El reconocimiento de la zona lo hice a mediodía* y para hacer las fotografías regresé a las 19 horas, El contraluz situó el interés principalmente en la textura del entorno, y menos en el molino. Estas circunstancias sugirieron una toma angular que enfatiza el primer plano.



CONSTRUCCIÓN

En el extremo opuesto de la fotografía urbana se encuentra el lento proceso de captar sujetos estáticos con la cámara sobre trípode. El bodegón y la arquitectura son los géneros que más se adecuan a este tipo de composición, en que la imagen se construye, ya sea a través de la selección y la colocación de los sujetos (como en el bodegón), explorando detenidamente los puntos de vista de la cámara con relación a la longitud focal o bien con ambos procesos.

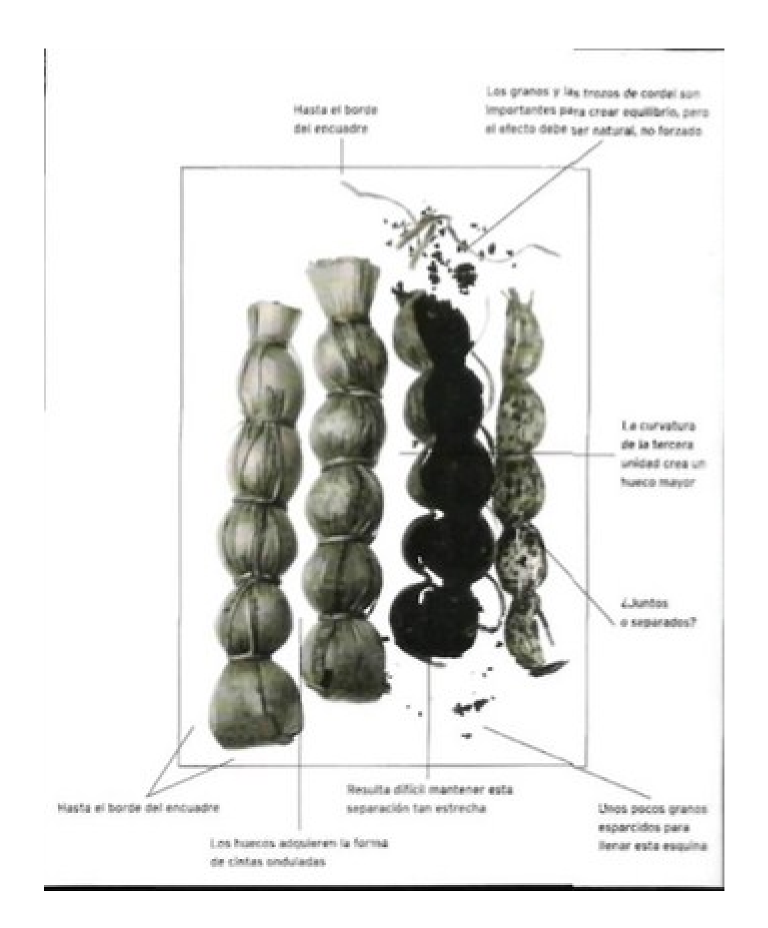
Tener el tiempo y la oportunidad de trabajar en la composición de la imagen no hace que esta disciplina sea más fácil que el reportaje. Las técnicas son distintas y requieren una atención prolongada y un enfoque riguroso y meditado. Stephen Shore, cuando describe sus fotografías de gran formato de entornos urbanos en listados Unidos, compara el proceso con la pesca con mosca y la atención que se ha de poner para sentir el extremo del sedal: «Sin una presión constante el momento falla, y lo mismo hace el sedal, dejando suelto el carrete. Por supuesto, es muy posible hacer fotografías sin prestar constantemente atención a cada una de las decisiones que hayan de tomarse, pero la experiencia me dice que cuando me relajo

y comienzo a tomar decisiones automáticamente, hay algo que se pierde en las fotografías y me quedo con esa sensación de; ¿dónde se fue?, ¿qué pasó?». Éste es un pasaje instructivo porque expresa con mucha precisión la complejidad que supone organizar una imagen detallada con muchos componentes interconectados. Para los espectadores acostumbrados a un tipo más espontáneo de fotografía, el meticuloso orden de una imagen de bodegón o de arquitectura puede parecer a primera vista frío y calculado. En realidad, se trata de un constante flujo de decisiones, que surgen en su mayoría durante el proceso con un efecto de dominó en otras partes de la imagen. Lo que Shore describe es la necesidad de estar totalmente concentrado, y la exigencia de un rigor absoluto.

TÉ CHINO Los parámetros para este bodegón son casi de una sencillez absoluta: una toma de exposición de té chino, envuelto en hojas secas de modo tradicional y dispuesto sobre un fondo blanco sin accesorios. Pese a ello, se acumulan varias decisiones sobre composición, aunque no todas ellas son posibles de resolver completamente, las decisiones principales fueron:

- Disponer de varias bolsas de te, una de ellas mostrando el contenido.
- Explotar el ritmo ondulado de los segmentos, pero evitando una composición simétrica.
- Buscar una organización informal que ocupe el encuadre y tenga algún interés dinámico.
- Abrir una ristra para descubrir ondulaciones más Interesantes y dibujos en forma de onda.
- Comparar la elegancia de las unidades envueltas con el desorden de la ristra abierta por la mitad.

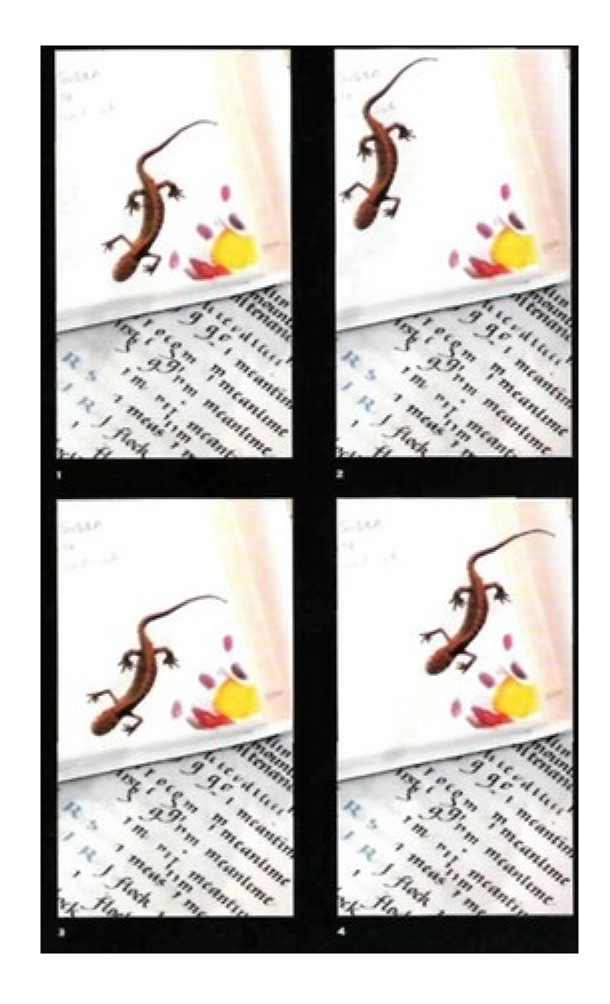
- Utilizar grupos y granos de té sueltos para equilibrar zonas vacías del encuadre pero persiguiendo un efecto natural.
- Colocar unidades cerca facilita trabajar con relaciones figura-suelo. Los espacios intermedios se convierten en sinuosas curvas, contrapesando las ristras verticalmente. Debido a ello, no se deben tocar.
- Por tanto, el espaciado horizontal se convierte en un factor importante. La unidad abierta tiene una curva pronunciada que crea un hueco central más amplio inevitable. Por un momento consideré reemplazarla por otra, pero finalmente decidí que quedaba más natural, y en cualquier caso crea una atractiva divergencia con su envoltorio a la derecha.
- Una estrecha pero continua separación entre los envoltorios de la unidad abierta habría sido ideal, pero la configuración de las hojas quebradizas lo impide.
- Los pesos relativos de los envoltorios de tono medio, las bolas casi negras de té, los granos esparcidos y la etiqueta roja necesitan considerarse y equilibrarse.
- Finalmente, las distancias entre los elementos y los bordes del marco precisan ciertos ajustes, que pasan por encuadrar o recortar.


Hasta el borde
del encuadre
Los granos y las trozos de cordel son
importantes para crear equilibrio, pero
el efecto debe ser natural, no forzado
La curvatura
de la tercera
unidad crea un
hueco mayor
¿Juntos
o separados?
Hasta el borde del encuadre
Resulta difícil mantener esta
separación tan estrecha
Unos pocos granos
esparcidos para
llenar esta esquina
Los huecos adquieren la forma
de cintas onduladas





PUNTOS DE UBICACIÓN Como ejercido, vale la pena explorar posibles variaciones en la posición de un elemento clave en este bodegón, que muestra el progreso de un trabajo sobre un manuscrita La salamandra seca es un espécimen utilizado en una Ilustración, y la intención era colocarla en la parte superior de la Imagen, En realidad, el encuadre y la organización de las diferentes hojas de papel y el manuscrito se ajustarían al mismo tiempo, pero estas posiciones alternativas de la salamandra muestran algunas de las decisiones que se han de tomar. Por ejemplo, ¿deberían el animal y su sombra (la sombra larga es integral) encajar perfectamente en una zona vacía, como en 3, o este enfoque crearía una Impresión artificial? En cualquier caso la composición es necesariamente artificial. La ruptura de las líneas, como en 4, puede parecer más natural, El propósito, en otras palabras, desempeña un papel incluso en los detalles más nimios de la composición.



ORGANIZACIÓN DE ESTRUCTURAS A GRAN ESCALA En la fotografía de edificios, escenas urbanas y paisajes, a menudo resulta difícil encontrar la posición exacta de la cámara, que se mide en centímetros. Para esta fotografía de una nueva villa japonesa en las colinas sobre Hiroshima, con un jardín minimalista, la decisión de buscar una vista simétrica dificultó todavía más el trabajo, pues la precisión se convirtió en una parte integrante de la imagen.



YUXTAPOSICIÓN

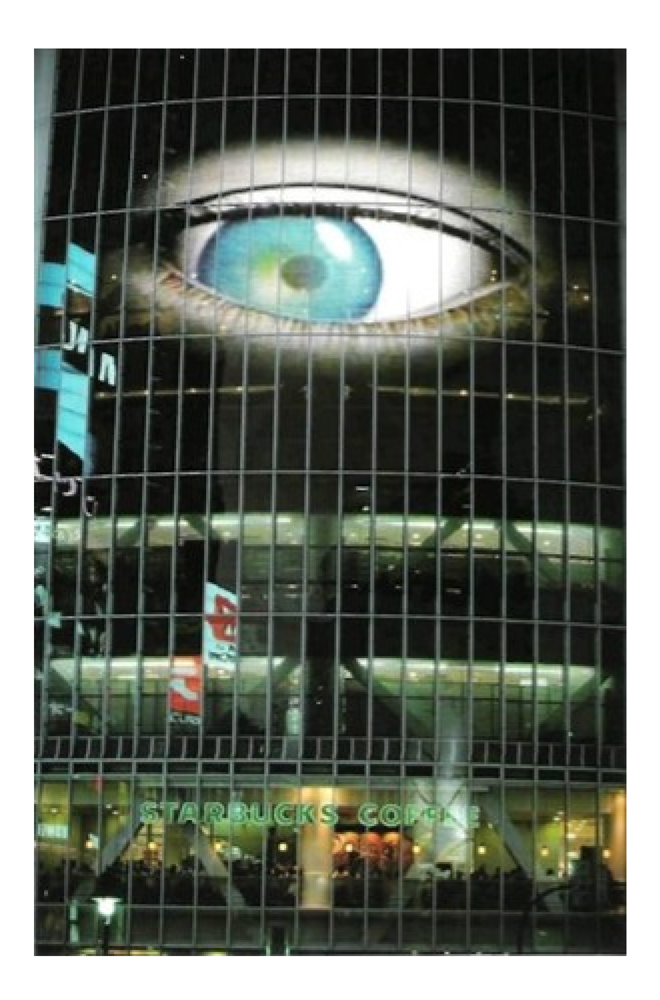
La fotografía depende en gran medida de reunir dos o mas sujetos en el encuadre. Digo en gran medida debido a nuestra tendencia innata a asumir una relación entre elementos contiguos. Como mínimo, la yuxtaposición conduce nuestra atención hacia dos cosas al mismo tiempo, y tan pronto como el espectador comienza a preguntarse por qué el fotógrafo eligió ese punto de vista y si la yuxtaposición era o no intencionada, se desencadena una serie de pensamientos.

Hay dos fuentes de yuxtaposición, aunque inevitablemente una activa efectos en la otra. Son el contenido y el dibujo. Quizá «motivos» puede ser un término más acertado que «fuentes», porque en el primer caso la iniciativa proviene del sujeto, mientras que en el segundo la inspiración es, más a menudo, el resultado de las apariencias casuales (como, por ejemplo, el reflejo de un objeto en una ventana, a través del cual también se puede ver un segundo sujeto), los dos motivos, contenido y dibujo, nunca están completamente separados.

El nivel de deliberación puede variar enormemente, desde una expedición planificada para buscar un modo de yuxtaponer dos sujetos hasta coincidencias accidentales. Y

si la imagen final es lo único que ve el espectador, por sí misma no es en absoluto un indicador fiable. Los ejemplos de estas paginas, descritos con más detalle, cubren esta gama de posibilidades. La imagen que recoge el reflejo de las montañas se planeó con días de antelación, mientras que el anuncio del teléfono móvil se vio y se fotografió en cuestión de segundos.

CALLE PEATONAL SHIBUYA En la calle peatonal Shibuya, en el centro de Tokio, toda la fachada de este edificio es una pantalla digital. En un punto de la secuencia aparece un ojo gigante, con una evidente alusión al Gran Hermano. Encuadrar la Imagen de este modo, con el ojo en la parte superior y una cafetería Starbucks debajo, explota esta coincidencia.



REFLEJO ALPINO El contenido fue lo primero en aparecer en esta fotografía de una montaña cubierta de nieve, reflejada en la carrocería plateada de un Rolls-Royce. El emblema distintivo identifica al Hotel Badrutts Palace, en St. Moritz. El propósito era combinarlo con las montañas. Se trataba de una imagen de concepto simple, pero de ejecución más complicada, pues exigía una alineación particular. Se probaron varías posiciones antes de elegir ésta, e incluso entonces se tuvo que mover el automóvil unas cuantas veces. Además llevó cierto tiempo dar con la combinación exacta de longitud focal y posición de la cámara, un trabajo que tuvo que hacerse mucho antes de la puesta de sol. Una abertura cerrada aseguró la máxima profundidad de campo.



ANUNCIO DE RED DE TELEFONÍA MÓVIL En un sucio mercado callejero en el norte de Sudán, este póster parecía totalmente fuera de lugar, aunque ésta no era la

única razón que justificaba una fotografía. Lo que creó la imagen fue la posición y la luz contrastada de la cara del comerciante. El éxito de la composición dependía de un encuadre cerrado para excluir todo lo demás y, por supuesto, había que actuar muy rápidamente. Yo resultaba muy visible, y en uno o dos segundos el hombre me miraría directamente, lo que echaría a perder casi todo el valor de la imagen.



CHICA JIE En las aldeas jie, en el sudeste de Sudán, las armas son comunes debido a la rivalidad con otros grupos étnicos. Mientras una adolescente amasa sorgo, un rifle de asalto Kalashnlkov descansa apoyado a pocos metros. En este caso, la yuxtaposición obliga a acercarse al rifle y a utilizar un gran angular, que añade profundidad al contenido.



COMBINAR FOTOGRAFÍAS

Las imágenes se componen de forma distinta cuando se exponen juntas o por separado. En cierto sentido, se crea un nuevo tipo de imagen donde el marco es la pared de una galería o la doble página de una revista o un libro, y las fotografías se convierten en elementos de la imagen. La organización puede ser temporal o espacial, una mezcla de ambas, y en función del medio el espectador tiene más o menos opciones de elegir el orden de las fotografías. Un pase de diapositivas es inflexible y está muy controlado, mientras que una revista 0 un libio permite al lector ir hacia atrás y hacia delante.

Uno de los usos clásicos de un montaje de fotografías ha sido narrar una historia en imágenes. Uno de los mejores ejemplos se remonta a la época de las revistas ilustradas de gran fórmato, desde los primeros días de Münchner Illustrierte Presse y Illustrated Weekly Londres, a Life. Picture Post y París Match. Bien ejecutada, la historia en imágenes es una entidad compleja que implica no solo el talento del fotógrafo, sino también del editor, el director de fotografía y el diseñador. La unidad visual es la doble pagina, y la secuencia de dobles páginas es lo que

proporciona a la historia en imágenes su narrativa y su flujo dinámico.

Desde el punto de vista fotográfico, saber que el producto final estará formado un grupo de imágenes comporta nuevos requisitos, pero probablemente relaja la presión de tener que captar una sola fotografía que resuma el suceso. Sólo muy de tanto en tanto todos los elementos importantes de una situación compleja se reúnen en una sola composición, y cuando lo hacen, el resultado es a menudo tan notable que el fotógrafo suspira aliviado. Dorothea Lange escribió a propósito de una de sus imágenes representativas de la Gran Depresión: «Tienes la sensación de que has abarcado todos los elementos». La alternativa, si el propósito es contar una historia, es captar diferentes aspectos de la narración como una serie de imágenes. Cartier-Bresson comparaba una situación típica a un —núcleo— que emite chispas; las chispas son fugaces, pero se pueden captar individualmente.

COINCIDENCIAS EN LA PARED DE UNA GALERÍA

Hay tantas formas de colgar grupos de copias en una galería como conservadores, y éste es sólo un ejemplo. Una vez se han elegido y enmarcado las fotografías, sólo queda elegir las combinaciones más apropiadas. En este caso se consideró la coincidencia de color y de forma entre los dos monjes birmanos vestidos de rojo y el reflejo rojo del sol en el rio Mekong, ambas imágenes de una exposición sobre Asia. La fotografía inferior se utiliza de forma distinta en la composición dé la página 182.



AL ESTILO TIME-LIFE Un ejemplo de historia narrada con imágenes en un libro de la editorial Time-Life Books: cinco dobles páginas sobre la vida de los marineros del remoto archipiélago Sulu, en el sur de Filipinas. A través de 160 páginas, el libro, que forma parte de la colección Ubrary of Nations, muestra el sudeste asiático, e incluye seis capítulos, uno por cada país o grupo, que se alternan con ensayos fotográficos. Cada ensayo es un estudio en detalle de un aspecto especifico de lo que se ha tratado en el capitulo anterior, elegido en función de la intensidad y fuerza de las fotografías. En total, se seleccionaron ocho imágenes de entre unos 400 fotogramas útiles.





Para combinar fotografías, es preciso tener en cuenta aspectos técnicos, como saber que el espacio entre dos páginas opuestas puede arruinar una imagen con una composición centrada, y cuestiones editoriales, como la necesidad de que se dé cierta diversidad gráfica y de haya imágenes verticales para llenar páginas individuales. Podemos extender este uso de grupos de imágenes a los libros ilustrados, donde hay una mayor variedad de estilo que en las revistas y más páginas para narrar una historia. La doble página continúa siendo la unidad visual, pero en un libro con muchas ilustraciones, el elevado número de páginas introduce una secuencia temporal. En otras palabras, es más probable que las imágenes se contemplen una tras otra en lugar de emparejadas. La dinámica de la secuencia es sutilmente distinta de la relación espacial en

una doble página. Un componente adicional son los pies de fotografía, y éstos deben colaborar para proporcionar un tipo de narrativa intercalada. Escribir el pie de fotografía es una habilidad editorial, pero lo importante para el fotógrafo es cómo cambia la percepción del espectador si dirige su atención a un elemento u otro de la imagen (véanse págs. 140-143).

La clásica historia narrada con imágenes ilustra los diferentes modos en que las fotografías logran una nueva vida cuando se combinan. Otra posibilidad es la presentación de las fotografías enmarcadas y colgadas de la pared en una galería. Las colecciones con una base cronológica son secuencias, como una proyección de diapositivas, con independencia de si se muestran en una exposición o se ofrecen online. En todas ellas, las relaciones gráficas tienden a impactar más que las relaciones de contenido (síndrome de «a primera vista»), y esto otorga una especial importancia al color, que si es intenso se registra muy rápidamente en el sistema visual. Las relaciones de color entre distintas imágenes imponen su propia estructura. La secuencia siempre, esta involucrada en cualquier forma de visualización porque el ojo se desplaza de una imagen a otra. Como las unidades de color son imágenes enteras, la combinación de fotografías tiende a favorecer a las que presentan un color dominante.

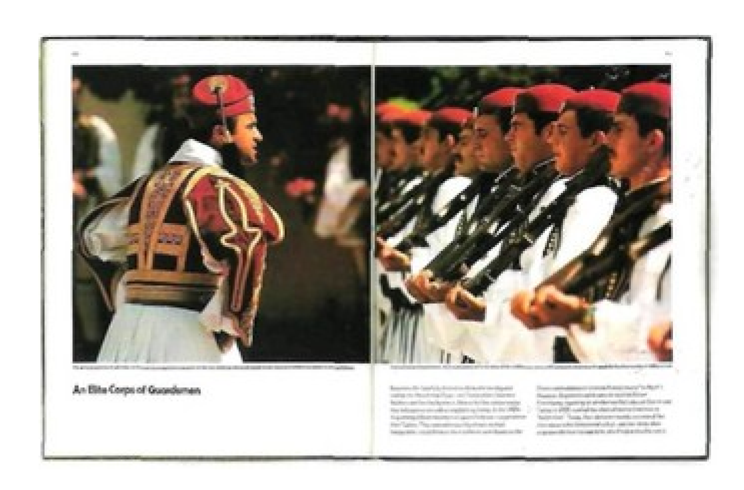
PÁGINAS DOBLES De los Infinitos modos de combinar imágenes en una página, uno de los preferidos por los directores de arte cuando las circunstancias lo permiten, es incrustar una imagen en una zona irrelevante de otra.



DIRECCIÓN ARTÍSTICA CREATIVA Estas dos fotografías de evzones griegos (guardias de palacio) durante un desfile se tomaron desde la misma posición con un objetivo de 400 mm y con varios segundos de diferencia. El oficial estaba a una distancia mayor de lo que aparenta, pero el director de arte permitió que el corte central redujese visualmente la separación.







POSPRODUCCION

La fotografía digital ha creado, más que ninguna otra disciplina, una cultura de posproducción. Para aquellos que desean respetar la pureza del momento tal como se captó y tratar el encuadre como el contorno sagrado de la imagen (copiar el perfil —los bordes del fotograma— en la copia es la expresión más pura de este culto), este tratamiento posterior puede parecer una abominación. Pero el argumento a favor es que la posproducción digital devuelve al fotógrafo a los días en que el blanco y negro era el único medio, y el laboratorio al lugar donde las imágenes se convertían en algo especial. Por supuesto, la posproducción está abierta al abuso, pero otra forma de entenderla es que devuelve a los fotógrafos la sensación de controlar lo que está bien y lo que no lo está. Para mi, no es algo en absoluto negativo; es una forma de decir «la responsabilidad es totalmente tuya».

La variedad de opciones de la posproducción es enorme. Éste no es el lugar para citarlas, pero es útil crear una subdivisión de los tipos de procedimientos con los que se tratan las fotografías en el ordenador. Lo mínimo es la optimización, lo máximo es la manipulación total, hasta el punto de que la imagen ya no se parezca al original.

En la optimación se pueden utilizar los procedimientos necesarios para hacer un sistema o diseño tan efectivo o funcional como sea posible. Traducido a la fotografía, ello significa proporcionar a la imagen todo su potencial técnico. Habitualmente, la manipulación incluye: ajustar los puntos blancos y negros para optimizar la gama dinámica, ajustar el contraste, la temperatura de color, el tono, el brillo y la saturación, y eliminar defectos como el ruido y las motas de polvo; pero también suscita cuestiones de interpretación sobre cual es el grado óptimo de brillo, de color, de contraste. Los cambios de mayor orden requieren una revaloración, sobre todo cuando se recurre a efectos especiales, lodo esto, desde la optimización hasta la reorganización del contenido de la imagen, se sitúa en lo que yo llamo una «escala de intervención». Hasta dónde quiere llegar un fotógrafo en esta escala es una decisión importante.

Hoy día, las cuestiones éticas están más a flor de piel que nunca porque las restricciones han desaparecido. La manipulación de imágenes, ya sea abiertamente para crear efectos especiales, como en publicidad, o de forma encubierta para engañar al espectador, siempre ha existido, pero a costa de un gran esfuerzo. Ahora, Photoshop y otros programas permiten cambiar totalmente una imagen, con el único limite de la valoración visual del usuario. En los inicios de la fotografía digital varios críticos lo lamentaban, como sí lo único que impidiera a los fotógrafos engañar constantemente a la gente fuera la dificultad técnica. En realidad, la confianza en la inherente veracidad del medio es tan ingenua como creer que las palabras son veraces por si mismas. Además del retoque de imágenes, lo que incluye la sustitución del cielo y la eliminación de oficiales del Partido Comunista de fotografías de propaganda de época

soviética, también existía la falsificación del sujeto y el suceso, 1:1 debate continúa sobre la lamosa imagen tomada por Roben Capa, que muestra a un soldado republicano en la guerra civil española mientras cae al suelo, aparentemente justo después de ser abatido por un disparo. Hay argumentos sólidos que sostienen la teoría de que se trata de una imagen preparada durante el entrenamiento.

Uno de los principales efectos de la posproducción es la forma en que puede condicionar la toma de imágenes. Saber lo que se puede hacer con posterioridad en una imagen, afecta inevitablemente las decisiones tomadas en el momento del registro. Por ejemplo, ante una temperatura de color desconocida, la mayoría de los fotógrafos optan por disparar en formato Raw, en la confianza de que les proporcionará mayores probabilidades de recuperar una imagen técnicamente satisfactoria. O imagine otro caso, donde el sujeto es un paisaje interrumpido por transeúntes, cuando lo que busca el fotógrafo es una vista sin ninguna persona. Una solución tradicional seria regresar a una hora en que el lugar estuviese vacio, mientras que la solución digital permitiría captar varias exposiciones con los transeúntes en diferentes posiciones, y luego en posproducción crear un grupo de capas y borrar selectivamente las personas. Con sistemas así, la fotografía digital puede cambiar la forma en que captamos imágenes.

LAPSO DE TIEMPO En esta secuencia de imágenes de unas ruinas romanas en Éfeso, Turquia, se aplicó un estilo invasivo de posproducción, pero todavía dentro los limites de la honestidad y el realismo, como solución a la horda de turistas. Se colocaron varios fotogramas en registro, y luego selectivamente se fueron borrando las personas. Este

método es intrínsecamente más aceptable que la clonación, pues con este sistema los parches proceden de otra zona de la imagen.



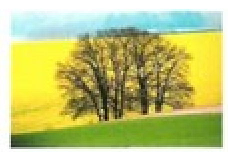




INTERPRETACIÓN DE DATOS RAW El formato Raw preserva los datos originales tal como se captaron. Permite registrar una gama dinámica más amplia (lo que depende del sensor de la cámara), por lo que es el formato preferido para trabajos de posproducción. La temperatura de color, los cambios de tono, el contraste y varios ajustes mas se pueden asignar posteriormente, en lugar de en el momento de captar la imagen Como ilustra este ejemplo, las

imágenes se pueden optimar de varias formas para adecuarlas al gusto individual.

Los ajustes originales, tal como aparecen en el editor raw, tienen un contraste bajo y una exposición que no pierde detalle ni en luces ni en sombras. Al lado se muestra la versión corregida automáticamente y una versión con la saturación aumentada para enfatizar las bandas de color. Estas son dos de las muchas posibilidades que ofrece la manipulación digital.

SINTAXIS

Normalmente se define la sintaxis como el estudio de las reglas que gobiernan la forma en que las palabras se unen para formar frases. En fotografía necesitamos algo similar, particularmente en la era digital, para considerar los cambios en el carácter visual de las imágenes. Si comparamos un paisaje de finales del siglo XIX captado en placa húmeda, una película de blanco y negro Tri-X de 35 mm, una diapositiva Kodachrome de 35 mm y una escena nocturna registrada en formato digital Raw utilizando HDR1 (imagen de gama dinámica amplia), veremos diferencias obvias en el aspecto de la imagen y en el modo en que se percibía y se percibe por el público.

En el primer ejemplo, el cielo blanco de las primeras fotografías se debía a la deficiente respuesta de las emulsiones, principalmente sensibles a la luz azul. Cuando la exposición era buena para el suelo, en la copia el cielo aparecía de color blanco y la mayoría de las nubes no se apreciaban. Mientras algunos fotógrafos respondían con artificios, como usar otro negativo para copiar otro cielo, aquellos que permanecían fieles al medio aprendieron a sortear esta limitación. Timothy O'Sullivan, por ejemplo, trataba el cielo blanco como una forma, y explotaba la

relación figura-suelo. Este enfoque, a su vez, fue aceptado por el público como el aspecto natural que debía tener una fotografía. La sintaxis en el lenguaje explica qué forma una frase aceptable. La sintaxis en fotografía explica cuál debería ser el aspecto de una imagen. La invención del formato de 35 mm creó una sintaxis diferente para la fotografía gracias al uso de la cámara a pulso, separada del trípode. El menor tamaño del fotograma revelaba el grano de la película en ampliaciones de gran tamaño, de modo que los fotógrafos aprendieron a vivir con la textura. En particular, la película Kodak Tri-X presentaba una estructura de grano apretada y característica muy apreciada por algunos fotógrafos y finalmente HDRI.

Un buen ejemplo del nuevo estilo de la fotografía de gama dinámica amplia. En esta escena del metro de Nueva York se capta toda la gama dinárr con toda la saturación de color, desde las sombras más densas hasta las bombillas. No se empleó Iluminación artificial (para comparar se incluye una versión —fotograma único— de gama dinámica reducción inferior). Este tipo de imagen fue inconcebible hasta el siglo XXI. La posibilidad de captar toda la información tonal de una escena puede extender su uso en un futuro cercano.

Por el público. La invención de Kodachrome, con sus colores vivos y saturados (más aún cuando subexponia), condujo a otro modo de trabajar. Incluso en los pocos laboratorios que podían procesarla, la latitud para corregir errores era casi inexistente. La diapositiva iba directamente a la imprenta, por lo que los fotógrafos aprendieron a esforzarse para obtener una exposición y un encuadre más correctos que nunca antes. Recuerde que en blanco y negro los fotógrafos disparaban sabiendo lo que podían hacer posteriormente, en persona o en el laboratorio. Los

maratones de laboratorio de W. Eugene Smíth se convirtieron una leyenda, pero también fueron el paradigma del positivado como segunda etapa esencial en el procesado. Este sistema de trabajo desapareció con Kodachrome para la reproducción en revistas y libros. Esta película, que dominó la fotografía y profesional en color durante las décadas de 1960 y 1970, también creo la costumbre de subexponer deliberadamente. Los fotógrafos exponían para retener el detalle en las luces (cuando las áreas claras se sobreexponían adquirían un aspecto terrible), pues sabían que en la imprenta podían «abrir» las sombras.

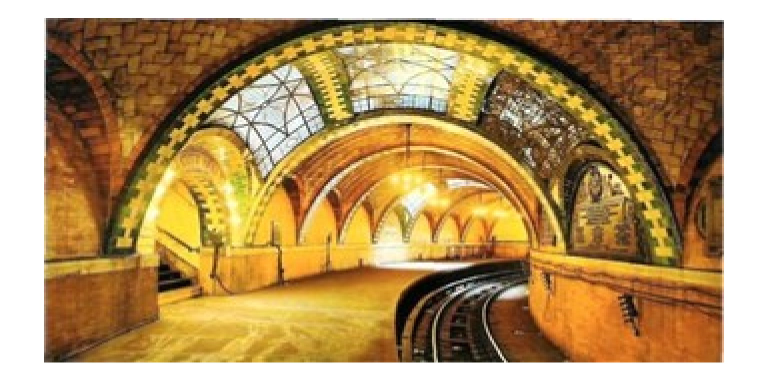
El formalismo del color, nacido en la década de 1970 en Estados Unidos, y la posterior relación que muchos fotógrafos de moda y publicidad mantuvieron con la película de negativo color procesada c impresa según los gustos personales, fue en parte una reacción a la generación Kodachrome, como vimos en el capítulo 5. Pero el mayor cambio en las reglas que dictan lo que es una imagen fotográfica aceptable esta sucediendo justamente ahora. Posiblemente, la posproducción sea la mayor revolución que ha impulsado la fotografía digital desde el punto de vista del procesado, pues puede cambiar la sintaxis de la fotografía eliminando o alterando los elementos gráficos propios de cámaras, objetivos y películas.

Considere dos componentes de la sintaxis fotográfica no cuestionados hasta ahora (velo óptico y siluetas). El velo óptico es actualmente un error, en defecto en terminología digital. Pero ¿es malo? Por supuesto que no. Los fotógrafos han tenido décadas para conseguir un efecto atractivo y evocador. El público ha tenido el mismo tiempo para

comprenderlo y disfrutarlo. El velo óptico provoca la impresión de que la luz se desborda.

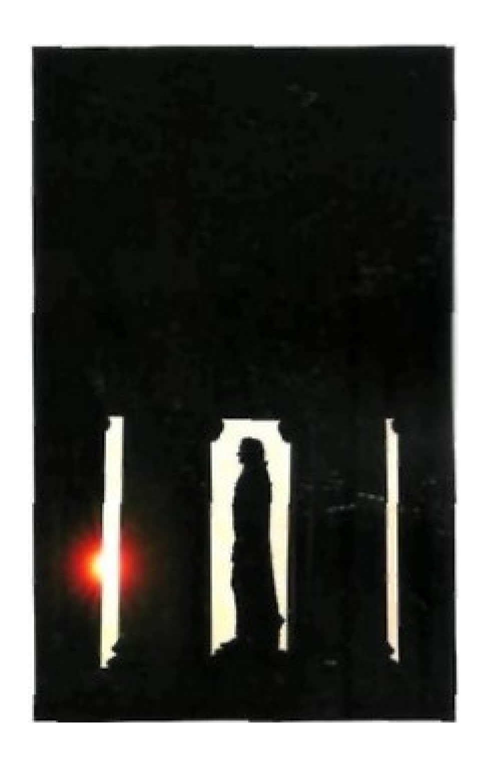
Lo mismo sucede con las siluetas. En fotografía digital, ni el velo óptico ni la silueta son inevitables. El sistema HDRI los puede eliminar. ¿Es bueno? ¿El aceptable o deseable? Son preguntas que todavía requieren una respuesta por parte de los fotógrafos, pero también del público. Actualmente existe la posibilidad de crear imágenes con un aspecto muy similar al que apreciamos a simple vista, pero si esto debería ser o no un objetivo de la técnica, es algo opinable. Como siempre, en fotografía nada se da por hecho, y todo sigue transformandóse.

HDRI Un buen ejemplo del nuevo estilo de la fotografía de gama dinámica amplia. En esta escena del metro de Nueva York se capta toda la gama dinárr con toda la saturación de color, desde las sombras más densas hasta las bombillas. No se empleó Iluminación artificial (para comparar se incluye una versión —fotograma único— de gama dinámica reducción inferior). Este tipo de imagen fue inconcebible hasta el siglo XXI. La posibilidad de captar toda la información tonal de una escena puede extender su uso en un futuro cercano.

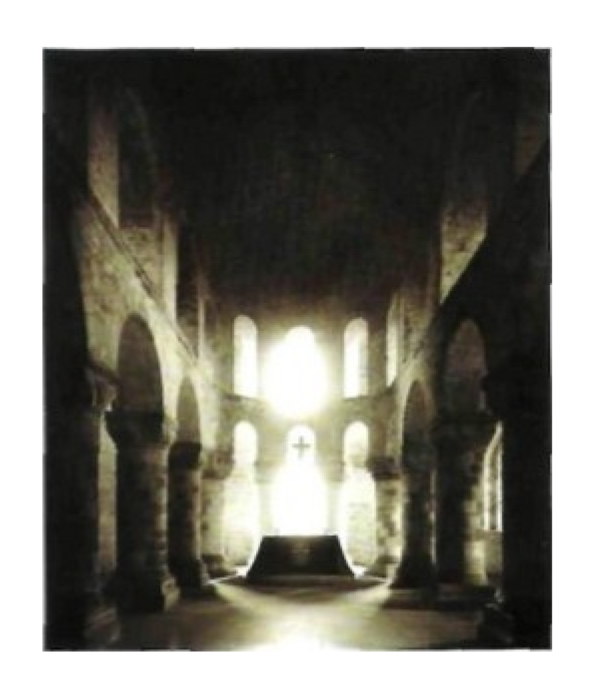


SILUETA Imagen típica Kodachrome expuesta para las luces; en este caso, el sol se eleva por detrás del

monumento conmemorativo a Jefferson en Washington DC. Esta fotografía trata el sujeto en silueta, confiando en el punto de vista y en un perfil reconocible. El destello de múltiples puntas alrededor del sol es típico de diafragmas cerrados e imágenes subexpuestas.

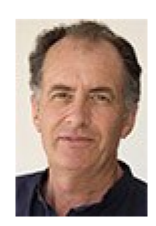


VELO EVOCADOR Esta fotografía de la capilla St John, en la Torre de Londres, se captó en película de blanco y negro y sin iluminación adicional. La imagen registra el desbordamiento de luz cuando los rayos de sol Irrumpen en el altar, y para ello aprovecha las características del velo óptico en una exposición correcta de alto contraste.



Agradecimientos

Me gustaría dar las gracias a mi editor y viejo amigo, Alastair Campbell, por su ánimo y numerosas sugerencias; a mi redactor, Adam luniper, por lograr que muchas de mis ideas funcionen en forma escrita; a otro viejo amigo, Roherl Adkinson, quien hace muchos años me encargó mi primer libro sobre fotografía, The Image; y muy especialmente a Tom Campbell, cuyas sugerencias motivaron la escritura de este libro.



MICHAEL FREEMAN, es fotógrafo y escritor de reconocido prestigio internacional, especializado en viajes, arquitectura y arte asiático. Se le conoce principalmente por su experiencia en efectos especiales. Ha trabajado durante muchos años para la revista Smithsonian y para Time Life Books y National Geographic. Es autor de más de 20 libros sobre fotografía, entre ellos Guía completa de fotografía digital (Blume).